جامعة اليرموك

كلية الآداب

قسم اللغة العربية وآدابها

الانزياح الأسلوبي في شعر السياب

إعداد :

توفيق محمود علي القرم

إشراف :

الأستاذ الدكتور : يوسف مسلم أبو العدوس

حقل التخصص – اللغويات العربية التطبيقية

١٩ / رجب / ١٤٢٨ هـ

٢ / ٨ / ٢٠٠٧م

الانزياح الأسلوبي في شعر السياب

إعداد :

توفيق محمود علي القرم

بكالوريوس لغة عربية وآدابها ، جامعة اليرموك ، إربد ، ١٩٨٥م

ماجستير نقوش ، جامعة اليرموك ، إربد ، ١٩٩٥م

قُدِّمت هذه الأطروحة استكمالاً لمتطلبات درجة دكتوراه فلسفة في تخصص اللغويات العربية التطبيقية في جامعة اليرموك ، إربد – الأردن

وافق عليها

أ . د يوسف مسلم أبو العدوس .... رئيساً

أ . د علي أحمد الشرع .... عضواً

أ . د فواز محمد العبد الحق .... عضواً

أ . د رسلان أحمد بني ياسين .... عضواً

أ . د محمود حسني مغالسة .... عضواً

نوقشت وأُجيزت بتاريخ ١٩ / رجب / ١٤٢٨هـ

الموافق ٢ / ٨ /٢٠٠٧م

الإهداء

إلى والدي وإلى أخي محمد (أبو فراس) ، رحمهما الله

وإلى والدتي حفظها الله ورعاها

وأخي بدر (أبو فيصل) نور عيني الذي كان وما زال يساندني

وزوجتي رمز العطاء والكفاح

وأبنائي مهدي و وسام و محمد و محمود

وإلى جميع إخوتي الذين وقفوا معي في دراستي

شكر وتقدير

بعد أن تم إعداد هذه الأطروحة – بفضل الله عز وجلّ – يشرفني في هذا المقام أن أتقدم بخالص الشكر والتقدير والعرفان لكل من قدم لي عوناً أو نصحاً أو إرشاداً لإخراج هذه الأطروحة على هذه الحال ، وأخص بالذكر أستاذي الفاضل الدكتور يوسف مسلم أبو العدوس الذي تفضل مشكوراً بالإشراف على هذه الأطروحة ، ومنحني الكثير من وقته وجهده ورعايته .

كما أتقدم بالشكر الجزيل لأعضاء لجنة المناقشة الأساتذة الكرام الذين تفضلوا بقبول مناقشة هذه الأطروحة :

- الأستاذ الدكتور علي أحمد الشرع
- الأستاذ الدكتور فواز محمد العبد الحق
- الأستاذ الدكتور رسلان أحمد بني ياسين
- الأستاذ الدكتور محمود حسني مغالسة

فجزاهم الله عني خير الجزاء لما بذلوه من جهد في قراءة هذه الأطروحة وتقويمها.

كما أتقدم بخالص شكري وتقديري إلى أعضاء هيئة التدريس في قسم اللغة العربية في جامعة اليرموك على جهودهم الطيبة في خدمة اللغة العربية ، وتقديم النصح والإرشاد والعون لطلبتهم ، نفع الله الأمة بعلمهم ، وجزاهم عني خير جزاء .

ولا يفوتني أن أتقدم بوافر شكري وتقديري إلى أخي وصديقي الدكتور عبد الباسط المراشدة لما أبداه من اهتمام وما قدمه من عون ومساعدة ، وكذلك إلى الأخ والصديق الدكتور سليمان أبو صعيليك لما تفضل به من عون .

المحتوى

بسم الله الرحمن الرحيم

الملخص

الانزياح الأسلوبي في شعر السياب

إعداد : توفيق محمود علي القرم

إشراف : الأستاذ الدكتور يوسف مسلم أبو العدوس

لقد حاولت في هذه الرسالة تحديد الظواهر الأسلوبية التي أسهمت في إبراز طريقة السياب الخاصة في تشكيل نسيجه الشعري . فقد جاءت هذه المحاولة ضمن منهج يتكئ على قراءة النص الشعري وتحليله ، للكشف عن طبيعة توظيف الحيل الأسلوبية واختيار العناصر اللغوية التي تسهم في ابتكار الدلالات الجديدة ، المتعلقة بالناحية الفنية والنفسية المتصلة برؤية الشاعر ومواقفه من الأشياء .

وقد بذلت جهداً كبيراً في تقصي الظواهر الأسلوبية ، على اختلاف أنواعها في شعر السياب من خلال النص الشعري رغبة في تأكيد أثرها في إثراء الدلالة وخصوبتها وتميزاً لقصدية توظيفها بحيث تجاوزت الدلالة السطحية . فقد استطاع السياب في كل مرة أن يقدم رؤيته ويجسد مشاعره بالطريقة التي كان يراها أكثر قدرة في التأثير بالمتلقي ؛ ولذلك فقد شكلت المادة التطبيقية – النماذج الشعرية المُحلَّلة – في هذه الرسالة وسيلة للكشف عن مواطن الانزياح في شعر السياب بما يظهر أبعادها الفنية والجمالية من جهة وبراعة السياب في اختيار عناصره اللغوية التي تسهم في تشكيل بنائه الشعري ضمن لغة

إيحائية من جهة أخرى .

ولمّا كانت الدراسات التي تناولت الانزياح في شعر السياب غير وافية ، لأنها مقتضبة وقصيرة جداً ، أو لأنها لا تتجاوز حيزاً محدوداً من شعره ، فقد جاءت هذه الدراسة التطبيقية شاملة لتغطي أكبر مساحة ممكنة من شعره بما يظهر آثار توظيف الانزياح في شعره فنياً وجمالياً .

وجاءت هذه الرسالة في مقدمة وتمهيد وثلاثة فصول وخاتمة ، فأما التمهيد فكان في مبحثين : الأول : تناول تعريف الأسلوب ومفهومه ، والثاني تناول الانزياح .

أمّا الفصل الأول فتناول بعض مظاهر علم البيان في شعر السياب ، وتناول الفصل الثاني الاستعارة في شعر السياب في قسمين : الأول : الاستعارة التصريحية ، والاستعارة المكنية ، والثاني : الانزياح التشخيصي في شعر السياب . وضم الفصل الثالث نماذج مختارة من شعر السياب مثلتها قصيدة في السوق القديم أنموذجاً .

بسم الله الرحمن الرحيم

المقدمة

الحمد لله ربِّ العالمين والصلاة والسلام على سيد المرسلين محمد وعلى آله وأصحابه أجمعين وبعد :

موضوع هذه الرسالة هو الانزياح الأسلوبي في شعر السياب ، وهذا الموضوع – كما يبدو لي – ينطوي على أهمية كبيرة ، حيث تظهر بعض ملامح الحداثة في شعر السياب ، وهي الملامح الفنية المتصلة بمفهوم الانزياح الأسلوبي . ولأن للسياب – شأنه شأن المبدعين من الشعراء – طريقته الخاصة في تشكيل السمات الأسلوبية لنسيجه الشعري ، فقد لوحظ على شعره عموماً خلال الجانب التطبيقي – التحليل – اشتماله على الظواهر الأسلوبية الكثيرة المتنوعة المقصودة ، التي أسهمت في ابتكار الدلالات الجديدة ، والقيم التأثيرية والجمالية ، فجاءت لغته الشعرية لغة إيحائية تشكل ترجمة حقيقية لمشاعره الإنسانية وتجسد رؤيته للأشياء ومواقفه منها .

ودراسة الظواهر الأسلوبية (الانزياح) في شعر السياب لم تفرد بدرس مستقل يتناولها نظراً وتطبيقاً على نحو شامل ، فجاءت هذه الدراسة لتكشف عن مظاهر الانزياح الأسلوبي في شعره ، موضحة طريقته في استعمال العناصر اللغوية استعمالاً يخرج بها عن المألوف ويغاير المعتاد بما يحقق التفرد من خلال تناولها بالدرس والتحليل ، الذي يتصل بالدرس البلاغي القديم من جهة ، ووظيفتها حسب الأسلوبية الحديثة من جهة أخرى .

لقد تطلب إنجاز هذا البحث – مني – جهداً كبيراً وعملاً متواصلاً طيلة فترة إعداده حيث واجه البحث صعوبتين : إحداهما أنَّ طبيعة العمل كانت تحيلني إلى البحث والاستقصاء في الكثير من المصادر التراثية والحديثة المتخصصة . والثانية : أنَّ الجانب التطبيقي من البحث قد ارتكز على تناول النص وتحليله والتعامل معه على نحو يظهر معه أثر الانزياح في لغة السياب ومضامينه الشعرية ، سعياً لإبراز ملامح الحداثة والجوانب الفنية والجمالية في شعره .

وجاءت هذه الرسالة في مقدمة وتمهيد وثلاثة فصول وخاتمة ، تناول التمهيد مجموعة من المفاهيم والمصطلحات الأسلوبية التي يشكل البحث فيها فرشاً وجانباً نظرياً للبحث ، وقسمته مبحثين : الأول : تعريف الأسلوب ومفهومه في التراث ، وعند الغربيين، والأسلوب باعتباره إضافة ، واختياراً ، وانحرافاً ،والأسلوب وعلاقته بالمنشئ ، والمتلقي ، والرسالة . والثاني : تناول مفهوم الانزياح ، وتعدد مصطلحه ، وعلاقته بالاختيار ، وأنواع الانزياح ، والانزياح والمعيار ، ووظيفة الانزياح .

أمَّا الفصل الأول: فتناول الظواهر الأسلوبية المتمثلة في الحذف ، والتقديم والتأخير، والتكرار ، والتعريف والتنكير ، والزيادة ، والاعتراض ، والالتفات ، والتضاد.

وتناول الفصل الثاني الاستعارة في شعر السياب ، وقسمته إلى قسمين : الأول : اشتمل على الاستعارة ، (التصريحية ، والمكنية) . والثاني : الانزياح التشخيصي في شعر السياب .

أمّا الفصل الثالث فقد جاء تحت عنوان نماذج مختارة من شعر السياب ، حيث تم تحليل قصيدة (في السوق القديم) .

ثم انتهت الدراسة إلى خاتمة تضمنت أهم النتائج التي توصلت إليها .

أمّا منهجية البحث فقد اتكأت في الجانب النظري من الرسالة – التمهيد – على المنهج التاريخي ، بحيث تم عرض آراء العلماء – ذات الصلة – وفق تسلسلها الزّمني ، وتلمس الفرق أو الفروق بين مدلولاتها اللغوية والاصطلاحية ، ومحاولة بيان الفرق بين مفهومي الأسلوب قديماً وحديثاً .

أمّا المنهجية المتبعة في الجانب التطبيقي ، فقد تمثلت في اختيار النصوص وترتيبها وفقاً للظاهرة التي تشكل قاسماً مشتركاً بينها بحيث وضعت النصوص التي تشتمل على ظاهرة الحذف معاً مرتبة وفق تسلسلها في ديوان السياب ، موضحاً من خلال مناقشتي أثرها في بناء القصيدة السيابية ما وسعني الجهد إلى ذلك سبيلاً .

كما لابد لي – هنا – من تقديم خالص الشكر والتقدير والعرفان إلى أستاذي المشرف، اعترافاً بفضله ، وتقديراً لجهده ، فقد منحني الكثير من وقته وجهده ورعايته ، فلأستاذي الشكر الجزيل وجزاه الله عني كل خير .

الدراسات السابقة

لا توجد دراسة مستقلة شاملة تناولت ظاهرة الانزياح في شعر السياب بالدرس والتحليل على مستوى شعر السياب كاملاً ، غير أن هناك بعض الدراسات التي تناولت ظاهرة معينة من ظواهر الأسلوبية في شعره كالبنية الصوتية ، أو ربما اقتصرت الدراسة على جزء معين من شعر السياب من مثل قصيدة أو ديوان من دواوينه . ومن هذه الدراسات ، دراسة لمصطفى السعدي ، ١٩٨٧ في القسم الثاني من كتابه الموسوم (البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي) تحت عنوان فرعي (النسق الرمزي) ، حيث تناول النسق الرمزي في قصيدة أنشودة المطر ، وقد ركزت هذه الدراسة على الدلالة التي يحملها المطر ، وأكدت على أنَّها دلالة مزدوجة (الموت والميلاد – الظلام والضياء ..) ، فقد اقتصرت على تناول النسق الرمزي فقط – هذا من ناحية – واتكأت على قصيدة أنشودة المطر وحدها من ناحية ثانية .

وهناك أيضاً دراسة لحنا عبود ، ١٩٩٦ (الموقف الأدبي ، ع٣٠٢) جاءت تحت عنوان (الانزياح بين سوينبرن والسياب) وقد تناولت مراقبة الانزياح الأسطوري ، بين قصيدة (حديقة سوينبرن) ، وقصيدة (حدائق وفيقة) للسياب ، وهي كما يظهر دراسة تشغل جانباً معيناً محدوداً ، وتقتصر على قصيدة واحدة من شعر السياب .

ومن هذه الدراسات أيضاً دراسة هدى صحناوي (مجلة جامعة دمشق للآداب والعلوم الإنسانية ، مج١٧ ، ع١ ، ٢٠٠١) وجاءت تحت عنوان (البنية الصوتية في شعر بدر شاكر السياب قصيدة ، مدينة السندباد أنموذجاً) . وقد توخت الباحثة في بحثها البنية

الإيقاعية في قصيدة (مدينة السندباد) للوقوف على بنياتها الهندسية الجزئية التي تخلق إيقاعاً يغدو أكثر ملائمة لانفعال الشاعر ويوحد بين شعوره ومضمون القصيدة التي تعبر عن رؤاه في انسجام وتناغم ، مظهرة أثر ذلك في استجابة المتلقي ، وقد اعتمدت الباحثة تقسيم النص إلى خمسة مقاطع ، تتوزع فيها التفعيلات وفق خصوصية معينة تعتمد على نظام بحري : الرجز والمتقارب ، وقد بينت الباحثة هذا التوزيع العروضي في جدول توضيحي ، وزودت الباحثة الدراسة بالجداول التوضيحية التي تبين عدد مرات تكرار الاتساق العروضي .

وفي عام ٢٠٠٢ جاء كتاب حسن ناظم تحت عنوان (البنى الأسلوبية في أنشودة المطر) ويمثل أطروحة دكتوراه تألفت من مدخل تناول مفهوم الأسلوب والأسلوبية ، وبعض المفاهيم المتعلقة بالانزياح . وثلاثة فصول : الأول (المستوى الصوتي وتجليات التحليل الأسلوبي) والثاني : (المستوى التركيبي وتجليات التحليل الأسلوبي) ، والثالث : (المستوى الدلالي وتجليات التحليل الأسلوبي) ، وقد حاول الكاتب من خلال مستويات التحليل الثلاثة الصوتي والتركيبي والدلالي في قصيدة أنشودة المطر استنباط خصائص النص السيابي .

التمهيد

المبحث الأول : تعريف الأسلوب ومفهومه

أولاً : مفهوم الأسلوب في التراث

ثانياً : مفهوم الأسلوبية عند الغربيين

ثالثاً : الأسلوب إضافة

رابعاً : الأسلوب اختيار

خامساً : الأسلوب انحراف

سادساً : المنشئ ومفهوم الأسلوب

سابعاً : مفهوم الأسلوبية والمتلقي

ثامناً : الرسالة ومفهوم الأسلوب

المبحث الثاني : الانزياح

أولاً : مفهومه

ثانياً : الانزياح والمصطلح

ثالثاً : الاختيار والانزياح

رابعاً : أنواع الانزياح

خامساً : الانزياح والمعيار

سادساً : وظيفة الانزياح

المبحث الأول : تعريف الأسلوب و مفهومه

أولاً : مفهوم الأسلوب في التراث

يشير غير واحد من الباحثين إلى أن تحديد مفهوم الأسلوب بشكل دقيق أمرٌ ينطوي علــى صــعوبة بالغة ويؤكد الطرابلسي ذلك بقوله " إنَّ أعوص مشاكل الساعة إنما هي مشكلة تعريف الأسلوب ، والحق أنَّ آخر ما يتم في وضع علم من العلوم ، أو ضبط فن من الفنون هو تحديد عنوانه ، لأن العنوان هو المرآة الأولى التي تعكس مدى نضجه "(١).

ويعلــل حسن ناظم الصعوبة الكبيرة في تحديد مفهوم الأسلوب باعتبار هذا المفهوم مقــولة مــن مقــولات العلوم الإنسانية القابلة للتغير والتطور تبعاً لتباين الزمن و تبدل الظروف ، و اختلاف وجهات النظر فيها (٢).

وقــد ورد أول ذكــر للأســلوب في المقالة الثالثة والأخيرة في كتاب أرسطو " فن الخطابــة " حيث استهل مقالته بالحديث عن ثلاثة أمور هي أدوات التصديق أو الإقناع ، واللغــة ، وتنظــيم أجزاء القول (٣). كما ذكر فيها صفات الأسلوب مميزاً بين الأسلوب الجمــيل والأســلوب القبيح ، وسلامة الأسلوب ، ووسائل الإطناب و تناسب الأسلوب ، وإيقاعه ، وأنواعه (٤) . ولعل من المفيد قبل النظر في مفهوم الأسلوب في التراث العربي

---

(١) الطرابلــسي ، محمد الهادي ، مظاهر التفكير في الأسلوب عند العرب ، الجامعة التونسية ، ١٩٧٨ ، ص ٢٥٩.

(٢) ناظم ، حسن ، البنى الأسلوبية دراسة في " أنشودة المطر " للسياب ، بيروت ، المركز الثقافي العربي ، ٢٠٠٢ ، ص١٣ .

(٣) أرســطو ، الخطابة ، حققه و علق عليه عبد الرحمن بدوي ، بيروت ، وكالة المطبوعات ــ الكويت /دار القلم ، ١٩٧٩ ، ص١٨١ .

(٤) السابق ، ص ١٨٥ – ٢٢٥ .

النظـــر فـــي مادته اللغوية ، فالأسلوب في اللغة السطر من النخيل ، وكل طريق ممتد ، والطـــريق والـــوجه المـــذهب ، يقـــال : أنتم في أُسلوب سوء ، و يجمع على أساليب ، والأسلوب : الفن يقال : أخذا فلان في أساليب القول أي أفانين منه [1] .

وينطوي هذا التعريف على دلالتين ؛ الأولى مادية أو حسية وذلك لصلتها بالطريق الممـــتد ، والثانية معنوية لارتباطها بأفانين القول ، وهي دلالة ذات صلة كبيرة بالتعريف الاصـــطلاحي الـــذي ذكره ابن خلدون و مفاده أن الأسلوب هو " المنوال الذي تُنْسَجُ فيه التراكيب أو القالب الذي تفرغ فيه " [2] .

لقـــد حـــاول ابن قتيبة (٢٧٦هـــ) أن يحدد مفهوم الأسلوب في كتابه " تأويل مشكل القـــرآن " لأن الدراســـات القديمـــة في مجال الأسلوب كانت تقارن أسلوب القرآن بغيره لإظهـــار الإعجـــاز القرآني، وتميز أسلوبه عن أساليب العرب في القول . وقد ربط ابن قتيبة في كتابه هذا بين تعدد الأساليب وطرق أداء المعنى مراعياً بذلك العناية بالكلام على حسب الحال و جلال المقام .

ومـــن ذلـــك قوله " و إنَّما يَعرف فضل القرآن مَنْ كثرُ نظره ، واتسع علمه ، وفهم مذاهب العرب و افتنانها في الأساليب ... فالخطيب من العرب إذا ارتجل كلاماً في نكاح أو حمالـــة أو تحـــضيض أو صلح أو ما أشبه ذلك ـــ لم يأتِ به من وادٍ واحدٍ ، بل يفتنُّ فيختـــصر تـــارة إرادة التخفيف ، ويطيل تارة إرادة الإفهام ، ويكرر تارة إرادة التوكيد ، ويخفي بعض معانيـــه حتى يغمض على أكثـــر السامعيـــن ، ويكشف بعضها حتى يفهمه

---

(١) ابن منظور ، لسان العرب (مادة سلب) ، بيروت ، دار صادر ، د. ت ، ص٤٧٣ .

(٢) ابن خلدون ، عبد الرحمن بن محمد ، المقدمة ، بيروت ـــ لبنان ، دار القلم ، ط٦ ، ١٩٨٦ ، ص٥٧٠ .

بعـض الأعجميين ، و يشير إلى الشيء و يكني عنه ، وتكون كنايته بالكلام على حسب الحال و كثرة الحشد ، و جلال المقام " (١) .

فـتعدد الأسـاليب عـند ابـن قتيـبة " راجع إلى اختلاف الموقف أولا ، ثم طبيعة الموضـوع ثانياً ، وإلى مقدرة المتكلم وفنيته ثالثاً ، و يبدو ــ أنه ــ أدرك أو كاد يدرك ربط الأسلوب بالقصة الأدبية كلها ، و لم يَقْصر كلامه على الجملة الواحدة ... بل يمكننا القـول إن ابـن قتيبة قد استطاع التوصل إلى الربط بين النوع الأدبي و طرق الصياغة عـندما ربط بين الخطبة و الموضوع الذي يتصل بها من نكاح أو حمالة أو تحضيض أو صلح أو ما شابـه ذلك " (٢) .

أمّـا الخطابي (٣٨٨هـ) فقد ربط بين الأسلوب والغرض ، بحيث تعددت الأساليب كلمـا تعددت الموضوعات أو الأغراض ، ويدل على ذلك قوله " قلت وهاهنا وجه آخر دخـل فـي هـذا الباب وليس بمحض المعارضة ولكن نوع من الموازنة بين المعارضة والمقابلة ، وهو أن يجري أحد الشاعرين في أسلوب من أساليب الكلام ووادٍ من أوديته ، فـيكون أحدهما أبلغ في وصف ما كان من باله من الآخر في نعت ما هو بإزائه ، ومن ذلـك مـثل أن يتأمل شعر أبي داود الأيادي والنـابغة الجعدي في صفة الخيـل و شعر الأعشى والأخطل في نعت الخمر، وشعـر الشماخ في وصـف الحُمُر ... فيقال : فلان

---

(١) ابن قتيبة ، تأويل مشكل القرآن ، القاهرة ، دار التراث ، ط٦ ، ١٩٧٣ ، ص١٣ .

(٢) عـبد المطلـب ، محمد ، البلاغة والأسلوبية ، لونجمان بيروت ، مكتبة لبنان ناشرون ، الشركة المصرية العالمية للنشر، ط١ ، ١٩٩٤ ، ص١٢ . وانظر أيضاً ابن الأثير، ضياء الدين (ت٦٣٧هـ) ، المثل السائر فـي أدب الكاتب والشاعر ، قدمه وعلق عليه أحمد الحوفي وبدوي طبانة ، القسم الثالث ، مصر ، القاهرة دار النهضة ، د.ت ، ص٢٨ ، يقول ابن الأثير " وذاك أنّ الشاعر المغلق أو الكاتب البليغ هو الذي إذا أخذ معنى واحداً تصرّف فيه بوجوه التصرفات ، وأخرجه في ضروب الأساليب ."

أشعر في بابه و مذهبه من فلان في طريقته التي يذهبها في شعره، وذلك بأن تتأمل نمط كلامه في نوع ما يعنى به و يصفه ، و تنظر فيما يقع تحته من النعوت والأوصاف ، فإذا وجدت أحدها اشدُّ تقصيًّا لها ، وأحسن تخلصاً إلى دقائق معانيها،وأكثر إصابة فيها حكمت لقـــوله بالـــسبق ، وقضيت له بالتبريز على صاحبه ، ولم تبال باختلاف مقاصدهم وتباين الطرق فيها " [١] .

واختلاف فهم الخطابي للأسلوب عن فهم ابن قتيبة بيّن ، فمن الملاحظ أن هذا النص – نص الخطابي – دلَّ بتعدد الأساليب على تعدد الموضوعات أو المعاني ، بينما أراد بها الأول – ابـــن قتيـــبة – تعدد طرق التعبير . ولكن النصين يتفقان في أن الأساليب مناهج مطروقة في اللغة الفنية ، يشترك فيها الشعراء ، فأمّا ما يتميز به شاعر عن شاعر . فقد عبَّر عن هذا النص " بالطريقة " أو " المذهب ". وعلى هذا جرى معظم النقاد العرب"[٢] .

أمـــا ابـــن جني فقد أورد في كتابه – الخصائص – باباً أطلق عليه" باب في شجاعة العربية " ناقش فيه بعض مظاهر علم البيان المهمة عند العرب ، مثل الحذف ومنه حذف الجملـــة الفعلـــية ، وحـــذف الاســـم ، ومنه حذف المبتدأ ، وحذف الخبر ، والمضاف و المضاف إليه ... إلخ ، وحذف الفعل والحرف . وأورد ابن جني أيضاً فصلاً في التقديم

---

(١) الخطابي ، حمد بن محمد ، بيان إعجاز القرآن ، ضمن ثلاث رسائل في إعجاز القرآن ، للرماني والخطابي وعبد القاهر الجرجاني ، تح : محمد خلف الله و محمد زغلول سلام ـــ دار المعارف القاهرة ، ط٢، ١٩٦٨، ص٦٥ـــ٦٦ .

(٢) عياد ، شكري ، اللغة والإبداع ـــ مبادئ علم الأسلوب العربي ، القاهرة ، انترناشيونال برس ، ط١ ، ١٩٨٨، ص١٧ .

والتأخير وما يجوز فيه وما لا يجوز . كما تحدث عن العدول [1] .

ومـــن النقاد العرب الآخرين الذين كانت لهم إسهامات مميزة في مجال تحديد مفهوم الأســـلوب الباقلاني (٤٠٣هـ) الذي يُعدُّ " أقدم من استخدم لفظة أسلوب في كتابه إعجاز القـــرآن ، فقـــد أوضـــح أن لكل شاعر أو كاتب طريقة يعرف بها وتنسب إليه . ومثلما يتعرف المرءُ إلى خط صاحبه إذا وضع بين خطوط عدّة ، فإن القارئ البصير بالشعر أو النثـــر يتعـــرف إلـــى أســـلوب صاحبه . وتطرق أيضاً إلى اختلاف الأسلوب باختلاف الموضوع ، فأسلوب الشاعر الذي يقول الشعر في المدح يختلف عن أسلوبه في الغزل أو غيـــره . وكـــذلك تطرق إلى الصفات الشخصية للأسلوب وعزا هذه الصفات إلى الطباع المركوزة في النفس ، فالمتنبي المطبوع على الشجاعة ، أسلوبه في وصف الحرب أفضل من أسلوب البحتري الذي ليست الشجاعة من صفاته ، ولا هي طبعٌ من طباعه ، فإذا قال الـــشعر في الحرب ظهرت عليه ملامح الضعف . والقرآن الكريم ، دون غيره من أنواع التأليف ، متفرد بطريقةٍ أو أسلوبٍ لا يظهر عليه التفاوت ، وفقاً لاختلاف الموضوع ، أو السياق ، أو مناسبة النزول ، أو أي شأن من الشؤون التي تعرض لبني البشر ، وهذا دليل إعجازه ، وبرهان تميزه [2].

ويـــؤكد الباقلانـــي أثناء حديثه عن إعجاز القرآن وتفرد نظمه ، إن للقرآن أساليب يختص بها بقـــوله : " إن نظم القرآن على تصرف وجـــوهه وتبـــاين مذاهبه خارج عن

---

(١) ابن جني ، أبو الفتح عثمان بن جني ، الخصائص ، تح ، محمد علي النجار ، بغداد ،الهيئة العربية العامة للكتاب وزارة الشؤون الثقافية العامة ، ط٤ ، ج٢ ، ١٩٩٠ ، ص ٣٦٢ ــ ٣٩٠ .

(٢) خليل ، إبراهيم ، الأسلوبيات والنقد الأدبي ، أفكار ، ع ١٥٨ ، تشرين ثاني ، ٢٠٠١ ، ص ٢٥ .

المعهود من نظام جميع كلامهم وتباين للمألوف من ترتيب خطابهم ، وله أسلوب يختص بـــه ، و يتميــز فـــي تصرفه عن أساليب الكلام المعتاد ، وذلك أن الطرق التي يتقيد بها الكـــلام الـــبديع المنظوم تنقسم إلى أعاريض الشعر على اختلاف أنواعه ، ثم إلى أنواع الكلام الموزون غير المقفى ، ثم إلى أصناف الكلام المعدل المُسجَّع ، ثم إلى معدول غير مسجع ، ثم إلى ما يُرسلُ إرسالاً ، فتطلب فيه الإصابة والإفادة وإفهام المعاني المعترضة علـــى وجه بديع وترتيب لطيف ، وإن لم يكن معتدلاً في وزنه ، وذلك شبيه بجملة الكلام الـــذي لا يتحمل فيه ، ولا يتصنع له ، وقد علمنا أن القرآن خارجٌ عن هذه الوجوه ومباين لهذه الطرق . ويبقى علينا إن نبين إنه ليس من باب السجع ، ولا فيه شيء منه ، وكذلك ليس من قبيل الشعر لأنه من الناس من زعم أنَّه كلام مسجَّع ، ومنهم من يدعي فيه شعراً كثيراً ... فهذا إذا تأمله المتأمِّلُ تبين – بخروجه عن أصناف كلامهم و أساليب خطابهم – أنـــه خـــارج عن العادة ، وأنَّه معجز . وهذه خصوصية ترجع إلى جملة القرآن ، وتَميُّز حاصل في جمعه" [1] .

وإذا كـــان الباقلانـــي قد قرب بين النظم والأسلوب وكأن النظم جودة التأليف بشكل عام، والأسلوب هو نوع من أنواع التأليف مما يشير إلى غموض فكرة النظم عنده [2]، فقد أكد على أن للقرآن الكريم أسلوباً خاصاً به، ويتميز في تصرفه عن أساليب الكلام المعتاد. ومن خلال هذا الحديث عـــن أسلوب القـــرآن الكريم يربط – الباقلاني – بين الأسلوب

---

(١) الباقلاني ، أبو بكر محمد الطيب بن محمد بن جعفر ، إعجاز القرآن ، تح : السيد أحمد صقر ، القاهرة ، دار المعارف ، ١٩٦٣ ، ص٣٥ .

(٢) انظر : أبو العدوس ، يوسف ، الأسلوبية – الرؤية والتطبيق ، عمان ــ الأردن ، وزارة الثقافة ، ٢٠٠٤ ، ص١٥ .

والـــنوع الأدبي ، لكي يكون ذلك دعامته في إثبات تفرد القرآن بالنظم العجيب المخالف لضروب الصناعة التي يعرفها الشعراء و يستخدمونها في شعرهم[1].

أمّا الجرجاني (ت٤٧١هـــ) فقد عرّف الأسلوب في سياق حديثه عن الاقتداء بقوله : " واعلــم أنّ الاقتداء عند الشعراء و أهل العلم بالشعر و تقديره وتمييزه أن يبتدئ الشاعر فـــي معنـــى له و غرض أسلوباً ــ والأسلوب الضرب من النظم و الطريقة فيه ــ فيعمد شـــاعر آخر إلى ذلك الأسلوب فيجيء به في شعره فيشبه بمن يقطع مِنْ أديمه نعلاً على مثال نعل قد قطعها صاحبها فيقال قد احتذى على مثاله " [2] .

يتـــضح مـــــن هـــذا التعـــريف أن الأســـلوب عند الجرجاني بمعنى النظم [3] وأن الجرجانـــي يطابق* بينهما بوصفهما ممثلين لإمكانية خلق التنوعات اللغوية القائمة على الاختـــيار الواعي ، ومن حيث إمكانية هذه التنوعات في أن تصنع نسقاً وترتيباً من خلال الاحـــتمالات النحوية القائمة في بنية الجملة ، لأن توالي الألفاظ في النطق لا يصنع نسقاً أبداً ، وإنما يصنعه قَصْدُ المبدع إلى التأليفات بأسلوبها الذي يميزها والذي يرتبط –غالباً– بالغرض العام من الكلام [4] . وفي ذلك يقول الجرجاني " أعلمت أنــه لا يكون الإتيان

---

(١) عبد المطلب : البلاغة والأسلوبية ، ص١٦ .

(٢) الجرجاني ، عبد القاهر ، دلائل الإعجاز ، بيروت ، لبنان ، دار المعرفة ، ١٩٧٨ ، ص٣٦١ .

(٣) انظــر : عياد : اللغة والإبداع ، ص١٨ ، " النظم هو تآخي (توخي) معاني النحو على حسب الأغراض التي يصاغ لها الكلام ".انظر أيضاً الجرجاني : دلائل الإعجاز ، ص٦٧، ص٦٩

* انظر : السيد ، شفيع ، الاتجاه الأسلوبي في النقد الأدبي ، القاهرة ، دار الفكر العربي ، ١٩٨٦ ، ص٢٢ ، حيث يقول : من الممكن وضع كلمة الأسلوب موضع كلمة النظم التي آثرها – عبد القاهر الجرجاني – في الاستخدام .

(٤) عبد المطلب ، محمد : مفهوم الأسلوب في التراث ، فصول ، مج٧ ، ع٣+٤ ، أيلول ـــ سبتمبر ١٩٨٧ ، ص٤٦ـــ٦١ .

بالأشـــياء بعضها على إثر بعض على التوالي نسقاً وترتيباً حتى تكون الأشياء مختلفةً في أنفـسها ، ثم يكون الذي يجيء بها مضموماً بعضها إلى بعض غرضٌ فيها و مقصود لا يُتم ذلك الغرض وذاك المقصود إلا بأن يتخير لها مواضع فيجعل هذا أولاً وذاك ثانياً" [١].

فإذا كان الأسلوب عند الجرجاني الضرب من النظم والطريقة فيه،تصوراً ذهنياً[٢] قد ارتبط بالغرض الذي يرمي إليه الشاعر، فقد ارتبط أيضاً بالنسق الذي يتألف عليه الكلام ، أو الطريق الفنية التي يعرض الشاعر فيها فكرته [٣].

لقد حاول النقاد العرب في مواضع متفرقة من مؤلفاتهم العديدة ، تحديد مفهوم واضح ودقـيق للأسلوب " على أننا نصادف ناقدين مغربيين عنيا بالأسلوب عناية ظاهرة ،وتركا لـنا أكمـل تحديـد نعـرفه لهـذا اليوم في النقد العربي . أول هذين الناقدين هو حازم القرطاجني (ت٦٨٤هـ) الذي أفرد لبحث الأسلوب منهجا خاصا في كتابه " منهاج البلغاء وسـراج الأدباء " المعروف باسم المناهج الأدبية وجعله مقابلاً للنظم " [٤] . ومن الجدير بالملاحظة – هنا – أن حازما القرطاجني يعد من أوائل العلماء العرب الذين تعرضوا لمفهوم الأسلوب الاصطلاحي [٥] .

---

(١) الجرجاني : دلائل الإعجاز ، ص٣٦٣ ــ ٤٦٣ .

(٢) انظر : الجرجاني : دلائل الإعجاز ، ص٤٥ ، يقول : " اللفظ تبع للمعنى في النظم ، وأن الكلمة تترتب في الـنطق ، بسبب ترتب معانيها في النص ، وأنها لو خلت من معانيها حتى تتجرد أصواتاً وأصداء حروف لما وقع في ضمير ولا هاجس في خاطر أن يجب فيها نظم وترتيب ".

(٣) عبد المطلب : مفهوم الأسلوب في التراث ، ص ٥٠ .

(٤) عياد : اللغة والإبداع ، ص١٩ .

(٥) الكواز ، محمد كريم ، علم الأسلوب مفاهيم و تطبيقات ، ليبيا ، منشورات جامعة السابع من ابريل ، ط١ ، ٢٠٠١ ، ص١٧ .

ويبدو أن حازماً القرطاجني قد جعل الأسلوب مقابلاً للنظم متأثراً بمفهوم عبد القاهر الجرجاني الذي توقف عند حدود الجملة ، بينما تأثر بنظرة أرسطو القائلة بأن العمل الأدبي يشكل وحدة متكاملة [1] . " بحيث أصبح شاملاً لكل مستويات التأليف من شطر البيت إلى القصيدة "[2] . " ملاحظاً انتقال الشاعر من موضوع إلى موضوع في القصيدة الواحدة في تسلسل وترابط معنوي "[3] .

يقول حازم القرطاجني " ولمَّا كانت الأغراض الشعرية يوقع في واحدٍ منها الجملة الكبيرة من المعاني والمقاصد ، وكانت لتلك المعاني جهات فيها توجد ، ومسائل منها تقتني : كجهة وصف المحبوب ، وجهة وصف الخيال ، وجهة وصف الطلول ، وجهة وصف يوم النوى ، وما جرى ذلك في وصف الشيب ، وكانت تحصل بالنفس على تلك الجهات ، والنقلة من بعضها إلى بعض ، وبكيفية الاطراد في المعاني صورة وهيئة تسمى الأسلوب ، وجب أن تكون نسبة الأسلوب إلى المعاني ، نسبة النظم إلى الألفاظ ؛ لأن الأسلوب يحصل عن كيفية الاستمرار في أوصاف جهة من جهات غرض القول ، وكيفية الاطراد من أوصاف جهة إلى جهة ، فكان بمنزلة النظم في الألفاظ الذي هو صورة كيفية الاستمرار في الألفاظ و العبارات ، والهيئة الحاصلة عن كيفية النقلة من بعضها إلى بعض ، وما يعتمد فيها من ضروب الوضع و أنحاء الترتيب ، فالأسلوب هو

---

(١) عبد المطلب : مفهوم الأسلوب في التراث ، ص٤٦ – ص٦١.

(٢) عياد : اللغة والإبداع ، ص١٩ .

(٣) عبد المطلب : البلاغة والأسلوبية ، ص٢٨ .

هيئة تحصل عن التأليفات المعنوية ، والنظم هيئة تحصل عن التأليفات اللفظية "[1].

لقد شكلت الآراء والجهود النقدية اللافتة التي أوردها حازم القرطاجني في كتابه " منهاج البلغاء و سراج الأدباء " دافعاً كبيراً جعل غير واحد من الباحثين يرتقون بهذه الجهود والآراء النقدية حتى تصل إلى المكانة المرموقة التي تستحقها " فقد اتسمت البلاغة عند حازم القرطاجني بالتنظير لما يمكن أن يسمى حُسن الأسلوب ... - كما كان- له فضل السبق إلى البحث في الانسجام الداخلي للنص وفكرته عن تقسيم القصيدة إلى فصول وانتقال الشاعر من فصل إلى آخر انتقالاً عضوياً فكرة رائدة "[2].

وإذا كان مفرد الأسلوب قد استعمل بعد الجاحظ استعمال المصطلح الدقيق الدال على معنى مجرد ومحدود مرة واحدة عند الجرجاني ، فقد ورد بهذا المفهوم عند حازم القرطاجني مرات عديدة في كتابه منهاج البلغاء و سراج الأدباء حيث وقف القسم الأخير من أقسامه الأربعة على دراسة الأسلوب تحت اسم الأسلوب ، فكان حازم بذلك أول من جعل للأسلوب قانونه الأساسي ، وأعطاه استقلاله الذاتي [3] . "ويلاحظ أن حازماً جعل النظم شاملاً للعملية الإبداعية من بدايتها إلى منتهاها"[4] . كما أدرك قيمة الأسلوب و أثره على المتلقي"[5].

---

(١) القرطاجني ، حازم ، منهاج البلغاء وسراج الأدباء ، تح محمد الحبيب ابن الخوجة ، تونس ، ١٩٦٦ ، ص ٦٤٣ .

(٢) خليل ، إبراهيم ، الأسلوبيات والنقد الأدبي ، أفكار ، ع١٥٨ ، تشرين ثاني ، ٢٠٠١، ص٢٥ ص٣٥ .

(٣) الطرابلسي : مظاهر التفكير في الأسلوب عند العرب ، ص٢٦٣ .

(٤) عبد المطلب : البلاغة والأسلوبية ، ص٢٧ .

(٥) أبو العدوس : الأسلوبية – الرؤية والتطبيق ، ص٢٢ .

يـنطوي تعــريف ابن خلدون (ت٨٠٨هــ) للأسلوب- كما سبقت الإشارة – تحت المفهوم الاصطلاحي أو الدلالي في التراث العربي ، و يعرف ابن خلدون الأسلوب في مقدمته بقوله : " إنه عبارة عن المنوال الذي ينسج فيه التراكيب أو القالب الذي يُفرغُ به ولا يــرجع إلــى الكلام باعتبار إفادته أصل المعنى الذي هو وظيفة الإعراب لا باعتبار إفادتــه كمــال المعنى من خواص التراكيب الذي هو وظيفة البلاغة والبيان لا باعتبار الــوزن كما استعمله العرب فيه الذي هو وظيفة العَروض فهذه العلوم الثلاثة خارجة عن هــذه الصناعة الشعرية و إنَّما يرجع إلى صورة ذهنية للتراكيب المنتظمة كليَّــة باعتبار انطــباقهــا علــى تــركيب خاص وتلك الصورة ينتزعهــا الذهن من أعيان التراكيب و أشخاصــها و يُــصيِّرُها في الخيال كالقالب أو المنوال ثم ينتقي التراكيب الصحيحة عند العــرب باعتبار الإعراب والبيان فيرصُّها فيه رصّاً كما يفعله البنّاءُ في القالب أو النَّسّاج في المنوال حتى يتسع القالب بحصول التراكيب الوافية بمقصود الكلام ويقع على الصورة الــصحيحة باعتــبار ملكة اللسان العربي فيه فإنّ لكل فن من الكلام أساليب يختصُ بها وتوجد فيه على أنحاء مختلفة فسؤال الطلول في الشعر يكون بخطاب الطلول كقوله : يا دار مــية بالعلــياء فالسنــد[١] . ويكون باستدعاء الصحب للوقوف والسؤال كقوله : قفا نــسأل الدار التي خَفَّ أهلها[٢] .أو باستبكاء الصحب على الطلــل كقوله : قفــا نبك من ذكرى حبيب ومنزل[٣].

---

(١) الذبياني ، زياد بن معاوية بن ضباب (النابغة) ، ديوانه ، شرح محمد ابن إبراهيم الحضرمي ، حققه د.على الهروط ، جامعة مؤتة ، ١٩٩٢ ، ص١ .

(٢) الخزاعــي ، دعبل بن علي بن رزين بن عثمان بن عبد الله ، ديوانه ، شرح مجيد طراد ، بيروت ، ط١ ، ١٩٨٨ ، ص٤١ .

(٣) امــرؤ القيس ، ابن حجر بن الحارث الكندي ، ديوانه ، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم ، دار المعارف ، مصر ، ط٤ ، ١٩٨٤ ، ص١ .

... أو بالاستفهام عن الجواب لمخاطب غير معين كقوله [1] : ألم تسأل فتخبرك الرسوم ،

أو بالدعاء لها بالسقيا كقوله [2]:

أســقى طلــولَهمُ أجــشٌ هــزيمُ   وعَــدتْ علــيهم نظــرة ونعــيـمُ "[3].

إنّ هــذه الأمــور و غيــرها مــن مثل سؤال السقيا للطلول بالبرق ، أو التفجع بالجزع باستدعاء البكاء أو استعظام الحادث ...[4]، تظهر بوضوح أن ابن خلدون كانت لديه فكرة متــصلة عن مفهوم الأسلوب عند المشرقيين العرب ، كما كانت لديه فكرة واضحة عمّا كتبه حازم القرطاجني في هذا المجال ، إذ إنه كثيراً ما كان يردد أقواله وأمثلته بنصها[5].

ويذكــر ابن خلدون أيضاً أنه استخدم نوعين من الأدب هما الشعر و النثر لإيضاح مفهوم الأسلوب حيث قال " هذه القوالب كما تكون في المنظوم ، تكون في المنثور، فإن العرب اســتعملوا كلامهــم في كلا الفنين ، وجاءوا به مفصلاً في النوعين ففي الشعر في القطع المــوزونة ، والقوافــي المقيدة ، واستقلال الكلام في كل قطعة . وفي المنثور يعتبرون المــوازنة والتشابه بين القطع غالباً ، وقد يقيدونه بالأسجاع ، وقد يرسلونه ، وكل واحدة من هذه معروفة في لسان العرب "[6] .

ورغم بعض الملحوظات التي أُخذت على ابن خلدون مثل غموض الصورة الذهنية

---

(١) البيت غير منسوب .

(٢) الخطيب التبريزي ، شرح ديوان أبي تمام ، قدم له ووضع هوامشه وفهارسه ، راجي الأسمر ، دار الكتاب العربي ، بيروت ، ط١، ١٩٩٢م ، ج٢، ص١٤٦

(٣) ابن خلدون، عبد الرحمن بن محمد ، المقدمة ، دار القلم، بيروت- لبنان، ط٦ ، ١٩٨٦م ، ص ٥٧٠-٥٧١.

(٤) انظر : السابق ، ص ٥٧١ .

(٥) عبد المطلب : البلاغة والأسلوبية ، ص ٣٣ ـــ ٣٤ .

(٦) الكواز : علم الأسلوب ، مفاهيم وتطبيقات ، ص٢٠ .

الكلية التي تحدث عنها ، و تأكيد فكرة عمود الشعر - المعروفة عند القدماء - والتي تقلل دور التجــربة الشخصية في تكــوين الأسلوب ، وتركه العلاقة بين الأسلوب والتراكيب اللغــوية فــي إيهــام شديد ، إلا أنَّ كلامه السابق يوضح أنَّ هذا التحديد لمعنى الأسلوب ومكانه من الصنعة الأدبية مع نزعته التعليمية الواضحة ، هو أدقُ وأوضح ما نجدهُ لدى النقاد العرب في هذا الباب [١] .

وإذا كان ابن خلدون قد استوعب بدقة مفهوم الأسلوب عند المشرقيين العرب ، وكان علــى وعــي و إدراك تامــين لما كتبه حازم القرطاجني في هذا المجال [٢] ، فليس من الغريب القول بأن "أدق تحديد لمفهوم الأسلوب - على تأخره - يرجع إلى ابن خلدون"[٣]. و ليس من الغريب القول أيضاً إن ابن خلدون" كان أنجح أهل المغرب في بحثه للأسلوب علــى مستوييه الذهني والمادي ، وكان أقدرهم على ربطه بالسياقات الاجتماعية و اللغوية التــي يَردُ فيها ، وكل ذلك دون إغفال لعنصري الاتصال من متكلم و مخاطب .وهذا ما يُعــدُ إضــافةً حقــيقةً إلى ما قدمه حازم القرطاجني وغيره من مفكري المغرب في هذا المجال"[٤]. والواضح أنَّ ابن خلدون لم يتوقف عند توظيف خبراته السابقة في سبيل تحديد مفهوم واضح ودقيق للأسلوب ، بل تجاوز أسلافه النقاد المغاربة مضيفاً إلى ما قدموهُ في مجال البحث الأسلوبي .

---

(١) عياد : اللغة والإبداع ــ مبادئ علم الأسلوب ، ص ٢١ ــ ٢٢ .

(٢) عبد المطلب : البلاغة والأسلوبية ، ص ٣٣ ــ ٣٤ .

(٣) فضل ، صلاح ، علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته ، النادي الثقافي الأدبي ، جدة ، ١٩٨٨ ، ص١٠٧ .

(٤) عــبد المطلب : مفهوم الأسلوب في التراث ، فصول ، مج٧ ، ع٣و٤ ، أيلول سبتمبر ١٩٨٧ ، ص ٤٦- ٦١ .

ومن الأدباء والنقاد العرب المعاصرين الذين بحثوا الأسلوب وحاولوا إضافة إضاءات حـــوله، ومنهم: مصطفى صادق الرافعي ، وعباس محمود العقاد ، وأمين الخولي، وأحمد حـــسن الـــزيّات ، وأحمد الشايب [1] . ولعل النظر في بعض الجهود التي قدَّمها كل من الرافعـــي و الشايب في هذا المجال تُعدُّ إشارة واضحة لما أضافه هذا الجيل مِن إضاءات حول بحث الأسلوب .

أمَّـــا الرافعـــي فيقول " إن أفصح الكلام و أبلغه وأسراه و أجمعه لِحُرِّ اللفظ ونادر المعنى وأخلقه أن يكون منه الأسلوب" [٢] ، ويرى الرافعي أن الأسلوب الجدير لا يترك إحساسا إلا أثاره ولا إعجابا إلا استخرجه ، حتى كأن الحديث بين المتكلم ونفسه ، وكأنه أيضا حديث نفسي بين المتكلم والقارئ ، فيقرأه وكأنه يسمعه ، ثم يصل إلى الفؤاد وكأن المتلقي هو المتكلم به [٣] .

ويـــبدو وصف الأسلوب – هنا – بأنه (أفصح الكلام و أبلغه و أجمعه) وصفاً عاماً يفتقـــرُ إلـــى الدّقةِ و الوضوح . غير أنَّه التفت إلى عملية القصد و الوعي التي يجب أن يـــوظفها المبدع في إنشائه لهذا الأسلوب [٤]. وتجدر الإشارة هنا إلى أن الرافعي قد تأثّر بالـــنقاد العرب السابقين عليه و خاصة الجرجاني في كتابيه " دلائل الإعجاز " و " أسرار الـــبلاغة " كمـــا قـــدَّم فهمـــاً لمعنى الأسلوب أثناء بحثه لقضية الإعجاز ، وبحث مفهوم الأسلوب ، وربطه بالجـــانب الفكري عنـــد المتكلم ، ثـــم ربطه أيضاً بالمتلقي و خواصّه

---

(١) انظر : أبو العدوس ، الأسلوبية ــ الرؤية والتطبيق ، ص ٣٠ ــ ٣٢ .

(١) الرافعي ، مصطفى صادق ، إعجاز القرآن ، القاهرة ، دار الفكر العربي ، ١٩٩٥ ، ص ١٩٩.

(٢) عبد المطلب : البلاغة والأسلوبية ، ص ٨٨ .

(٤) الرافعي : إعجاز القرآن ، ص ١٩٩ .

النفسية ، ويبدو أن الحديث الكثير عن الدراسات النفسية ــ في ذلك الوقت ــ كان من الأسباب التي دفعت الرافعي إلى الإكثار من ذكر كلمة " النفس " و " النفسي " أثناء حديثه عن الأسلوب ، دون أنْ يكون لأحد اللفظين تحديد واضح في مفهومه ، مما جعل كلامه مشوباً بالغموض و الاضطراب [1] .

ولابدَّ من الإشارة هنا إلى الجهود اللافتة التي بذلها أحمد الشايب في كتابه (الأسلوب دراسة بلاغية تحليلية لأصول الأساليب الأدبية) ؛ أملاً في توضيح مفهوم الأسلوب ، ورغبة في تجلية حده الذي غُمَّ على بعض الدارسين – على حد تعبير الشايب–[2]، إضافةً إلى ما تضمنه الكتاب* من جهود بحثية في مجالات الأسلوب المتنوعة .

ولعل أهم ما يعني هذه الدراسة – هنا– النظر في تعريفات الشايب للأسلوب ، ومنها قوله : " الأسلوب فن من الكلام يكون قصصاً أو حواراً ، تشبيهاً أو مجازاً أو كنايةً وتقريراً ، أو حكماً ومثالاً "[3].

ويبدو أن هذا التعريف يفتقر إلى الشمولية و الانسجام بين بعض أجزائه " وكأن الأسلوب هنا يرتبط بالنوع الذي يبدعه الأديب ، ومن العجيب أن تكون القصة بمعناها الفني مساوية في الأداء للمجاز أو الكناية ، مع أن الـــذي نعرفـــه أنَّ هـــذا المجاز وتلك

---

(١) انظر : الرافعي : إعجاز القرآن ، ص ٨٧ – ٩٥ .

(٢) الـــشايب ، أحمـــد ، الأسلوب – دراسة بلاغية تحليلية لأصول الأساليب الأدبية ، القاهرة ، مكتبة النهضة المصرية ، ، ط٦ ، ٢٠٠٣ ، ص٤٦ .

• انظر : عبد المطلب : البلاغة والأسلوبية ، ص١٠٦ ، حيث يقول : " يمكن اعتبار كتاب الأسلوب من أكبر المحاولات في دراسة الأسلوب ، والبحث في مجالاته " .

(٣) الشايب : الأسلوب ، ص٤١ .

الكناية ليست سوى وسائل تعبيرية تدخل في أسلوب القصة أو غيرها من الفنون الأدبية"[١]

ولمّا كان الشايب يدرك النقص الذي أصاب هذا التعريف ، ويطمح إلى تعريف أكثر دقة وتماماً قال : " الأسلوب طريقة الكتابة ، أو طريقة الإنشاء ، أو طريقة اختيار الألفاظ ، و تأليفها للتعبير عن معانٍ قصد الإيضاح و التأثير " [٢] .

ويذكر الشايب في حاشية كتابة أنَّ نظم الكلام يقابل الأسلوب ، غير أنَّه آثر استخدام كلمـــة الأسلوب لخفتها و شيوعها[٣] ، وهو بذلك يكون قد اتكأ في تعريف الأسلوب على مفهوم النظم عند عبد القاهر الجر جاني [٤] .

ويبدو أن الشايب ظلَّ غير مطمئن للتعريفين السابقين ، ومما يثبت حيرته وتردده قوله في ختام تعريفه للأسلوب [٥]. " وأعود مرةً أخرى إلى تعريف الأسلوب فقد غُمَّ الأمر على بعض الدارسين بصدد ذلك ، أعود فأقول : إنَّ تعريف الأسلوب ينصب بداهة على هذا العنصر اللفظي ، فهو الصورة اللفظية التي يُعبَّرُ بها عن المعنى ، أو نظم الكلام ، وتأليفه لأداء الأفكار، وعرض الخيال، أو هو العبارات اللفظية المُنسّقة لأداء المعاني"[٦] .

والواضح أن هذا التعريف هو التعريف الجامع المانع الذي توصل إليه الشايب .

---

(١) عبد المطلب : مفهوم الأسلوب في التراث ، ص١٠٨ .

(٢) الشايب : الأسلوب ، ص٤٤ .

(٣) انظر : السابق ، ص٢٧ .

(٤) اللحام ، حسام ، أثر النظم في الاتجاه الأسلوبي للبلاغة العربية في العصر الحديث ، رسالة دكتوراه ، كلية الدراسات العليا ، الجامعة الأردنية ، ٢٠٠١ ، ص٦٦ .

(٥) انظر: عياد : اللغة والإبداع – مبادئ علم الأسلوب ، ص٢٩ . وعبد المطلب : البلاغة والأسلوبية ، ص ١٠٩ .

(٦) الشايب : الأسلوب ، ص٢٩ .

ورغم المآخذ والانتقـادات التي وجهت إلـى كتابه " الأسلوب " إلا أنَّه كان من أهم وأكبر المحاولات في دراسة الأسلوب كما سلفت الإشارة ، فقد تمثلت أهمية هذا الكتاب " في محاولة عرض البلاغة القديمة في ثوب عصري يستفيد بالوافد من الفكر الغربي، في بحث الأسلوب ، فحصر علم البلاغة في بابين هما : الأسلوب والفنون الأدبية " (١) . ومن الموضوعات الأخرى التي تناولها الشايب في كتابه " عناصر الأسلوب ، وأنواع الأساليب المختلفة ، والأسلوب والمنشئ ، وصفات الأسلوب مستنداً مما يعرضه من ثقافته النثرية و اللغوية ، واطلاعه على بعض ألوان الثقافة الغربية "(٢) .

وتجـدر الإشـارة إلى أنَّ الشايب قد تأثر بالمحدثين من العرب كما تأثر بالتراث و بمعطـيات الـنقد الغربـي ، فقد تأثر بآراء أحمد أمين وبخاصة في تمييزه بين الأسلوب العلمـي و الأسـلوب الأدبي " (٣) . وقد استمرَّت جهود الأدباء والنُّقاد العرب في مجال دراسـة الأسلوب و الأسلوبية – خلال العقدين الماضيين – حيث نشرت مقالات وكتب عديـدة حـول هذا الموضوع . وقد تأثر بعضهم بكتابات الغربيين في هذا المجال ، ومن هـؤلاء الأدباء والنقاد العرب : عبد السلام المسدي ، ومحمد الهادي الطرابلسي و عدنان ابن ذريل ، وشكري عياد ، وصلاح فضل ، وشفيع السيد وغيرهم كثير .

---

(١) عبد المطلب : البلاغة والأسلوبية ، ص١٠٦ .

(٢) أبو العدوس : الأسلوبية _ الرؤية والتطبيق ، ص٣٣ .

(٣) الجواد ، إبراهيم ، الاتجاهات الأسلوبية في النقد العربي الحديث، عمان _ الأردن ، وزارة الثقافة ، ١٩٩٦، ص٩٢ .

ثانياً : مفهوم الأسلوبية عند الغربيين

قبل النظر في مفهوم الأسلوب و الأسلوبية عند الغربيين، تجدر الإشارة إلى ضرورة الالتفات إلى أمرين مهمين عند كثير من النقاد والدارسين، يتمثل الأول منهما في صعوبة تحديد مفهوم واضح و دقيق للأسلوب ، بينما يكمن الآخر في كثرة تعريفاته .

ويبدو أن العلاقة بين صعوبة تحديد مفهوم الأسلوب من جهة وكثرة تعاريفه من جهة أخرى أمرٌ بديهي ، بل أكثر من ذلك أيضاً إن كثرة تعاريف الأسلوب مؤشر على صعوبة تحديد مفهومه .

يـرى بعـض الباحثـين أن الصعوبة البالغة في تحديد مفهوم الأسلوب عند الغرب بالمـسح الـشامل لمنهاج الدراسة الأسلوبية ؛ يعود إلى أنَّ مساحة الدرس الأسلوبي عند الغـرب واسـعة جـداً ، إضـافة إلـى أنَّ طبـيعة الدراسـات الغربية لا تكشف عن مفهوم الأسلوب بشكل مباشر ، وإنّما تترك استخلاصه للدارس من جملة معطيات المنهج المتبع في تحليل الخطاب الأدبي [1] .

ويـؤكد صـلاح فـضل أنَّ الباحثين قد أسلموا بوجود الأسلوب لكنَّهم لم يتفقوا على تحديـده و تحديد إطاره النظري ، كما ينفي وجود تعريف واضح للأسلوب يتمتع بالقدرة الكاملة على الإقناع ، و لا نظرية يُجمع عليها الدارسون في تناوله ، ويشير أيضاً إلى أن تعريفات الأسلوب قد تصل إلى ثلاثين تعريفاً [2] .

---

(١) انظر : للجواد : الاتجاهات الأسلوبية في النقد العربي الحديث ، ص٣٨ .

(٢) انظر : فضل : علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته ، ص ١٠٨ - ١٠٩ .

ويذكـــر يوسف أبو العدوس أن لفظة stylistics جاءت مصطلحاً لمفاهيم تجاوزت الثمانين مفهوماً تتدرج في قائمتين ، الأولى قائمة علم الأسلوب و الثانية قائمة الأسلوبية ، ويـــضيف أيضاً إن مفهوم الأسلوب في أواخر مراحل تطوره أصبح يدل على الأسلوبية التي هي في الواقع أسلوبيات كثيرة قد تصل حدَّ التنافر ، وللتخلص من الخلط بين مفاهيم الأسلوب والأسلوبية يقترح أن يخصص مصطلح stylistics لعلم الأسلوب فقط ، على أن يستمر البحث عن مصطلح يصلح أن يطلق على الأسلوبية مثلاً [١] . " أما تعدد مسميات الأســـلوبية وتعدد تعريفاتها فنابع في الدرجة الأولى من الاختلاف حول تفسير النصوص الأدبية ، فضلاً عن أن – الأسلوبية – علم جديد لم تترسخ أُصوله " [٢].

أمَّـــا الكلمـــة الإنجليزية style والتي تعني أسلوب ، فهي مشتقة من الأصل اللاتيني للكلمـــة stylus الذي يعني قلم معدني مدبب " [٣] ، " كان القدماء يكتبون به على ألواح من الشمع " [٤] .

"ثـــم انتقل – مفهوم الأسلوب – عن طريق المجاز إلى مفهومات تتعلق كلها بطريقة الكـــتابة ، فارتـــبط الأول بطريقة الكتابة اليدوية ، دالاً على المخطوطات ، ثم أخذ يطلق على التعبيرات اللغوية الأدبية ، فاستخدم في العصر الروماني كاستعارة تشير إلى صفات اللغة المستعملة ، لا من قبل الشعراء ، بل من قبل الخطبـــاء و البلغاء ، فظلَّ حتى اليوم

---

(١) أبو العدوس : الأسلوبية_ الرؤية والتطبيق ، ص ٤٦ – ٤٧ .

(٢) السابق : ص ٤٩ .

(٣) The Oxford English _ Arabic Dictionary , Oxford University Prss , 1972 , Reprinted 1995 , P : 1220 .

(٤) عياد : اللغة والإبداع ، ص٢٢ .

يَنْصرِفُ إلى الخواص البلاغية المتعلقة بالكلام " [١] .

و" إذا انتقلنا بهذا المفهوم إلى مصطلحي الأسلوب و الأسلوبية ، لوجدنا أن المصطلح الأول أسـبق في الوجود من الناحية التاريخية ، وأوسع من الناحية المعنوية . فمن حيث الترتيب التاريخي للمصطلحين في لغتهما التي عرفا بها تجد أن مصطلح أُسلوب le style بـدأ اسـتعماله مـنذ القـرن الخـامس عـشر ، على حين لم يظهر مصطلح الأسلوبية stylistique إلا في بداية القرن العشرين ، كما تدل على ذلك المعاجم التاريخية في اللغة الفرنـسية مـثلاً ، أي أنـه خلال القرون من الخامس عشر إلى التاسع عشر كان يوجد مـصطلح الأسلوب فقط ، والذي كان يقصد به النظام والقواعد العامة فقط ، مثل أسلوب المعيـشة ، أو الأسلوب الموسيقي أو الكلاسيكي في الملبس والأثاث أو الأسلوب البلاغي لكاتـب ما ،أمّا في القرن العشرين فقد استمر هذا المصطلح أيضاً ولكن وجد إلى جواره مصطلح آخر هو الأسلوبية الذي اقتصر على حقول الدراسات الأدبية " [٢] .

ويفرق محمد عبد المطلب بين الأسلوب والأسلوبية بقوله " إنّ الأسلوب يمثل الأنماط المتـنوعة فـي اللغـة ، في حين تنصبُّ الأسلوبية على تحليل هذه الأنماط و خاصة في جوانبها الفردية " [٣] .

إن مصطـلح أُسلوب يختلف عن مصطلح علم الأسلوبية لأن علم الأسلوب يقف عند

---

(١) انظر : عزام ، محمد ، الأسلوبية منهجاً نقدياً ، دمشق ، منشورات وزارة الثقافة ، ١٩٨٩ ، ص٩ .

(٢) درويش ، أحمد ، دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتراث ، القاهرة، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، ١٩٩٨ ، ص ١٦ .

(٣) عبد المطلب : البلاغة والأسلوبية ، ص١٨٦ .

تحلـيل النص بناءً على مستويات التحليل وصولاً إلى العلم بأساليبه ، بينما الأسلوبية هي التـــي تـــتجاوز النص المُحلل المعلومة أساليبه إلى نقد تلك الأساليب بناء على منهج من مناهج النقد[1] .

قبل الخوض في تعريفات الأسلوبية عند الغربيين ، تجدر الإشارة إلى أن الدراسة – فـــي هذا المقام – لا تهدف إلى عرض جميع هذه التعريفات ، ومناقشة كُلٍّ تفصيلاتها ، بقدر ما تهدف إلى إلقاء الضوء على حدِّ مفهوم الأسلوب عند الغربيين حديثاً .

كما تجدر الإشارة إلى أنّ التعريفات الأسلوبية – المشار إليها– قد اعتمدت في تحديد مفهوم الأسلوب معطيات أُسلوبية نبعت من المنهج المتبع في تحليـــل الخطـــاب الأدبي ، فكانت مؤشراً واضحاً إلى ذلك المنهج ، ودليلاً هادياً إلى طبيعته . و كانت " الهزة القوية لبعض قواعد الأسلوب المعيارية قد جاءت على يد جورج بوفون (١٧٠٧-١٧٨٨) في عمله المشهور " مقال في الأسلوب " الذي انتهى إلى أنّ " الأسلوب هو الرجل " على حدِّ تعبير بوفون نفسه ، والذي أصبح بعد ذلك شديد الشُّيوع " [2] .

أمـــا مصطلح الأسلوبية فلم يظهر إلا في بداية القرن العشرين مع ظهور الدراسات اللغـــوية الحديـــثة التي اتخذت الأسلوب علماً يدرس لذاته ، أو يوظف في خدمة التحليل الأدبي أو الاجتماعي تبعاً لاتجاه هذه المدرسة أو تلك [3] .

لقد رفضت مدرسة " فردينان دي سوسيور" اعتبار اللغة جوهراً مادياً خاضعاً لقوانين

---

(١) أبو العدوس : الأسلوبية_ الرؤية والتطبيق ، ص ٤٨ .

(٢) درويش : دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتراث ، ص١٨ .

(٣) السابق : ص ١٩ .

للتواصل ، ونظام من الرموز المخصصة لنقل الفكر ، فهي مادة صَوْتية ، لكنها ذات أصل نفسي واجتماعي [1] .

وقبل الحديث عن طبيعة الدراسة الأسلوبية ، لعل من المفيد الالتفات إلى أن الدائرة التي تغطيها كلمة الأسلوب أوسع و أشمل من تلك التي تغطيها كلمة الأسلوبية ، ذلك أن المعنى اللغوي العام لكلمة أُسلوب يمكن أن يتمثل في النظام والقواعد العامة أثناء الحديث عن أسلوب المعيشة لشعب ما مثلاً ، أو أسلوب العمل لدى جماعة معينة . ويمكن للأسلوب أن يطلق – أيضاً – على الخصائص الفردية التي تميز شيئاً عَمَّا سواه ، كالحديث عن أسلوب كاتب معين أو الميل إلى سماع أسلوب موسيقي خاص ... غير أنَّ الدائرة التي تحتلها الأسلوبية أضيق بكثير ، فهي تعني الوصول إلى وصف علمي محدد لجماليات التعبير في مجال الدراسات الأدبية و اللغوية على نحو خاص و لا تكاد تتعداها إلى مجالات أُخرى [2] .

ويقول أحمد درويش عن طبيعة الدراسات الأسلوبية بعد ظهور مصطلح الأسلوبية في القرن العشرين :" وأول ما يُلحظ على هذه الطبيعة هو سيادة النزعة العلمية *

---

(١) فضل : علم الأسلوب ، ص١٥ .

(٢) انظر : درويش : دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتراث ، ص٢٠ .

* ينعت أغلب الدارسين الأسلوبية بأنها علم : فيقول عياد في كتابه اتجاهات البحث أسلوبي، ص١١ " فعلم الأسلوب في الستينات كان قد خرج من تحت عباءة علم اللغة" . ويذكر المسدي ، عبد السلام في كتابه الأسلوبية والأسلوب ، الكويت ، دار سعد الصباح ، ط٤، ١٩٩٣ ، ص٢٤ : قول (أوهمان) "وفي عام ١٩٦٩ يؤكد الألماني "أولمان" Stephen Ullmann استقرار الأسلوبية علماً لسانياً نقدياً " . انظر أيضاً : أبو جناح ، صاحب ، المباحث الأسلوبية عند ابن جني ، أقلام ، بغداد ، دائرة الشؤون والثقافة العامة ، ع٩، أيلول١٩٨٨ ، ص٣٩ . وعياد : اللغة والإبداع ، ص٣٣. وربابعة : الأسلوبية مفاهيمها وتجلياتها ، جامعة الكويت ، ط١ ، ٢٠٠٣ ، ص ٩ . وأبو العدوس : الأسلوبية_ الرؤية والتطبيق ، ص٥١ .

الـصارمة ، وهي تلك النزعة التجريبية العلمية التي تأثرت فيها العلوم النظرية بمثيلاتها فـي الدراسات العلمية ... وما زالت العلوم الإنسانية الأخرى تحاول أن تحذو حذو علم اللغة* في منهاجه . ولقد نشأت الأسلوبية في حضن الدراسات اللغوية وكان من الطبيعي أن ترسم خطاها من هذه الزاوية " [١] .

أمّا عن بدايات علم الأسلوب فيعد " شارل بالي Charles Bally (١٨٦٥-١٩٤٧) مؤسس علم الأسلوب في المدرسة الفرنسية ، وخليفة "سوسور" في كرسي علم اللغة بجامعة "جنيف" وقد نشر عام ١٩٠٢ كتابه الأول " بحث في علم الأسلوب الفرنسي " ثم أتبعه بدراسات أُخرى . أسس بها علم أسلوب التعبير الذي عرّفه بأنّه : العلم الذي يدرس وقائع التعبير اللغوي من ناحية محتواها العاطفي أي التعبير عن واقع الحساسية الشعورية من خلال اللغة وواقع اللغة عبر هذه الحساسية "[٢].

ويقول صلاح فضل في هذا الصدد " ويستخلص من آراء بالي أنّ مفهوم علم الأسلوبية عنده يتمثل في مجموعة من عناصر اللغة المؤثرة عاطفياً على المستمع أو القارئ ، ومهمة علم الأسلوب لديه هي البحث عن القيمة التأثيرية لعناصر اللغة المنظمة، والفاعلية المتبادلة بين العناصر التعبيرية التي تتلاقى لتشكيل نظام الرسائل اللغوية المعبرة "[٣].

---

* درويش : دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتراث ، ص١٨ ، " كان علم اللغة من أوائل العلوم النظرية التي اقتربت في منهاجها ووسائلها من العلوم التجريبية " .

(١) درويش : دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتراث ، ص١٩ .

(٢) خفاجي ، محمد عبد المنعم وآخرون ، الأسلوبية والبيان العربي ، القاهرة ، الدار المصرية اللبنانية ، ط١ ، ١٩٩٢ ، ص١٤ .

(٣) صلاح فضل : علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته ، ص١١١ .

" وتأتـــي أهمــية بالـــي أنه – وللمرة الأولى في تاريخ الثقافة الغربية – نقل درس الأسلوب من الدرس البلاغي– بتأثير اللسانيات عليه منهجاً وتفكيراً – إلى ميدان مستقل، صار يعرف بميدان الدرس الأسلوبي أو الأسلوبية "[1].

أمَّا ليو شبتزر (١٨٨٧-١٩٦٠) فقد أقام جسراً بين دراسة اللغة و دراسة الأدب ، محدثاً تحولاً جوهرياً في الإفادة من اللغة في دراسة النصوص الأدبية ، ودراسة الأسلوب الفردي للأديب ، من خلال تحديد الملمح أو الملامح اللغوية التي تشكل ظاهرة أسلوبية ، إضافة إلى اهتمام شبتزر بالناحية السيكولوجية للمبدع ، وهو جانب مهم في دراسة العالم النفــسي للمبدع [2] . وكان شبتزر قد " نشأ في فينا و تأثر مبكراً بـــ (قرون) ، ثم تأثر بنظرة نيدتو كروتشه و كارل فوسلر إلى اللغة بوصفها تعبيراً فنياً خلاقاً عن الذات [3] .

بعــد ذلــك بــدأت جهــود جاكبسون في هذا المجال تظهر جلية واضحة فقد عَرَّف الأسلوبية بقوله :" إنها البحث عما يتميز به الكلام الفني عن بقية مستويات الخطاب أولاً ، وعن سائر الفنون الأدبية ثانياً " [4] .

و" يقــدم هــذا التعريف أسساً جوهرية في تمييز الأسلوبية التي تقوم على خصوصية العمل الفني عن مستويات الخطاب الأخرى ، وهو بهذا يخرج اللغة العامية واللغة الشفوية

---

(١) عياشي ، منذر، مقالات في الأسلوبية ، منشورات اتحاد كتاب العرب ، ١٩٩٠ ، ص٣٢ .
(٢) ربابعة : الأسلوبية مفاهيمها وتجلياتها ، ص١١ .
(٣) ناظم : البنى الأسلوبية دراسة في أنشودة المطر ، ص٣٤ .
(٤) المسدي : الأسلوبية والأسلوب ، ص ٣٧ .

واللغة غير الفنية من الكلام الفني ، لأن الأسلوبية لا تشتغل إلا على الكلام الفني ، دون غيره "[1] .

وأمَّــا ريفاتير فقد عَرَّف الأسلوب الأدبي " بأنه كل شكل مكتوب وفردي ذي قصد أدبي"[2] . ويلتقي هذا التعريف مع التعريف السابق عليه ، في إخراج اللغة العامية واللغة الشفوية من الشكل الأدبي المكتوب الذي يتميز بكونه فردياً مقصوداً .

ثــم يعــود ريفاتير إلى تعريفه للأسلوب قائلاً " وهنا نفهم من الأسلوب كل إبراز وتأكــيد ، سواء كان تعبيرياً أو عاطفياً أو جمالياً ، يضاف إلى البنية اللغوية دون التأثير علــى معــناها، وربما كان من الأوضح و الأدق أن نقول إنَّ الأسلوب هو البروز الذي يفرضــه بعض تعاقب الكلمات في الجمل على انتباه القارئ ، بشكل لا يمكن حذفه دون تشويه النص ، ولا يمكن فك شفرته دون أن يتضح أنَّه دال ومُميز ، مما يجعلنا نفسر ذلك بالتعــرف فــيه إلى شكل أدبي أو شخصية المؤلف أو ماعدا ذلك . وباختصار فإن اللغة تعبر و الأسلوب يبرز "[3] . ويبدو أنَّ تعريفات الأسلوب السابقة الذكر فردية نسبت إلى أصحابها بشكل مباشر .

لقــد سبقت الإشارة إلى تعدد مفاهيم الأسلوب وتعريفاته عند الغربيين بشكل لافت ، غيــر أن هذه المفاهيم و التعريفات كانت تعالج بالنظر إليها من أكثر من زاوية . فبعض الباحثين كان قد نظر إلى تعريف الأسلوب باعتبار عناصره تجعل منه إضافة ، واختياراً

---

(١) ربابعة : الأسلوبية مفاهيمها وتجلياتها ، ص١٢ .

(٢) فضل : علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته ، ص ١٢٥ .

(٣) السابق ، ص ١٢٦-١٢٧ .

وانحــرافاً ، وتــوقعاً [1] . بيـــنما يرى بعض الباحثين العرب[2] أن مفهوم الأسلوب عند الغــربيين ارتكــز على دعائم ثلاث هي المخاطِبُ والمخَاطَبُ و الخِطاب ، فهذه الركائز الثلاث متعاضدة متفاعلة لم تخلُ نظرية في تحديد الأسلوب من اعتماد إحداها .

ثالثاً : الأسلوب إضافة

يقول الكاتب الفرنسي ستندال :" يتألف الأسلوب من إضافةٍ تسبقها فكرة ما مع الأخذ فــي عين الاعتبار جميع الملابسات لتحقيق التأثير الكلي الذي ينبغي أن تفصح عنه تلك الفكرة "[3].

إنّ معنى أن يكون الأسلوب إضافة " أنه شيءٌ يضاف أو يزاد على اللغة تدخل به و يدخل بها عبر ما يمكن أنْ يُميِّزَ الكلام بحضور سمة أو علامة من العلامات الأسلوبية . وهذا أمر يقتضي و يستدعي في الوقت نفسه وجود تعبير محايد غير ذي أُسلوب أو ليس له أُسلوب " [4] .

إنّ اعتبار الأسلوب عنصراً إِضافياً يتم تزيين النصّ به كَحِلْيَةٍ لشكله وصياغته يجعل من الأسلوب القشرة التي تَلفُّ لُبّاً من الفكر أو التعبير الموجود من قبل ، أو زينة تضاف إلى النواة الأساسية للقول [5] .

---

(1) انظر : ربابعة : الأسلوبية مفاهيمها وتجلياتها ، ص ٢٢ .

(2) انظر : المسدي : الأسلوبية والأسلوب ، ص ٦١ . انظر أيضاً : فضل : علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته ، ص٧٤-٧٥ .

(3) عيد ، رجاء ، البحث الأسلوبي معاصرة وتراث ، الإسكندرية ، منشأة المعارف ، ١٩٨٣، ص١٤ .

(4) ربابعة : الأسلوبية مفاهيمها وتجلياتها ، ص٢٢ .

(5) فضل : علم الأسلوب مبادئه و إجراءاته ، ص١١٣ .

" واعتبار الأسلوب إضافة أمر بالغ القدم ؛ فالبلاغة اليونانية القديمة ومن بعدها الرومانية و العربية واللاتينية – كانت تتصور أن القول يمكن أن يكتمل بشكل خاص بإضافة محسنات لغوية أو بديعية ، هذه المحسنات الجمالية لا تضاف ، طبقاً لقواعد اللغة، إلا للنصوص الفنية الراقية ، وقد عُدَّت ألوان المجاز والصور البلاغية من قبيل هذه المحسنات في كثير من الأحيان" [١] .

ولما كانت هذه المحسنات أو الزخرفة والتزيين تسهم في تشكيل رؤية قادرة على استنفار وعي – المتلقي – وإدراكه ، وتدخل في قصدية المؤلف فهي ليست شيئاً نافلاً أو زائداً ، لأن الفرق شاسع وكبير بين وظيفة التعبير المحايد ووظيفة التعبير المتأسلب كما هو الفرق شاسع بين لغة أبي تمام المكتظة بالزخرفات – التي تُعدُّ تأنقاً مقصوداً وليس محايداً – ولغته في حال تم تجريدها من هذه الزخرفات [٢] .

إنّ الإضافة – هنا– أمرٌ لا يتصل بالجمال ، بل بالفاعلية والتأثير [٣] وتتمثل الأهمية البالغة للبعد التأثيري في اللغة في جذب المتلقي للنص وتحقيق عنصر المفاجأة والدهشة لديه .

إن تعريف الأسلوب بأنه إضافة يرتبط ارتباطاً محورياً ووثيقاً بالجانب الإنساني والوجداني ، وكل تعبير لا يحقق هذه الوظيفة فهو تعبير غير متأسلب إطلاقاً فليست كل التعبيرات قادرة على أن تحمل شحناً عاطفياً ووجدانياً للغة ، فهناك تعبيرات لا تحتوي

---

(١) فضل : علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته : ص ١١٤–١١٥ .

(٢) انظر : ربابعة : الأسلوبية مفاهيمها وتجلياتها ، ص٢٢ .

(٣) الجواد ، الاتجاهات الأسلوبية في النقد العربي الحديث ، ص٤٦ .

علـــى أي شحن عاطفي للغة وبذلك تكون بعيدة عن أن تُوسمُ بأنها أسلوب [1] . "ومن هنا يتعـــين على الدارس أن يتريث في تقبل هذا التصور للأسلوب باعتباره زينة وجملة من المحسنات ؛ إذ يؤدي في نهاية الأمر إلى إقامة نظرية عاجزة عن إدراك طبيعة الأسلوب سرعان ما تقع في مأزق اعتبار الأشكال المجازية هي محوره الأساسي الوحيد ، دون أن تصل من وراء ذلك إلى تفسير النص الأدبي بكل بنيته وتحديد قيمته الجمالية الحقيقية"[2] .

رابعاً : الأسلوب اختيار

يمـــرُّ الإنسان في حياته اليومية المعتادة في مواقف عديدة متباينة تدعوه الحاجة فيها إلـــى التعبير عن معانٍ أو أفكار أو أغراض يرغب في إيصالها إلى السامع ، فتظهر مع ذلك الحاجة إلى اختيار ألفاظ مناسبة يمكن من خلالها إيصال فكرته إلى المتلقي . فيختار من الألفاظ والعبارات ما يكون أكثر صلاحية وملائمة من غيره .

أمَّا في الكتابة الفنية فيدخل عامل آخر في الاختيار وهو إيصال انطباع وجداني إلى القارئ ، أو السامع ، وتكون المترادفات هي العامل الأكثر أهمية في الاختيار ، فإذا أراد الكاتب أن يكون أكثر دقة في التعبير ، اختار من المرادفات (الغضب – الحنق – السخط – الحرد) ؛ إلخ ما يناسب غرضه [3] .

ومـــثل هـــذا القول يمكن أن ينطبق على حالات تعبير أخرى في مواقف أخرى . " فالمنشئ يختار من إمكانات اللغة ما يستطيع ، وما يرى أنَّه الأقدر على خدمـــة رؤيتـــه

---

(١) ربابعة : الأسلوبية مفاهيمها وتجلياتها ، ص٢٤ .

(٢) فضل : الأسلوب مبادئه وإجراءاته ، ص١١٥ .

(٣) انظر : عياد : اللغة والإبداع ، ص٦٨ .

ومـــوقفه ، ممـــا يمكـــن أنْ يكون قادراً على خلق استجابة عند المتلقي [1] . إنَّ تعريف الأسلوب بموجب الاختيار تعريف شائع[2] . و " إنَّ ما يجعل الأساليب متميزة ، إنَّما هو اختيار المفردات وتوزيعها و تشكيلها"[3] .

ويذكر حسن ناظم أن الاختيار اختياران ، ، أحدهما لساني – أو بعبارة دقيقة اختيار كلامـــي – يـــستخدم فـــي الاستعمال الاعتيادي للغة ، وثانيهما متميز في الاستعمال غير الاعتيادي للغة ، وذلك هو الاختيار الأسلوبي[4] . ويمكن القول أن عملية الاختيار عملية واعية مقصودة لأنها لا تعني فقط اختيار الكلمات من المعجم بقدر ما تتصل أيضاً بعملية التـــركيب وتـــشكيل النـــسق والسياق ، كما يمكن لعملية الاختيار أنْ تكون لا نهائية بل مفـــتوحة علـــى إمكانـــات لا حصر لها ليس على صعيد المعجم فقط ، وإنما على صعيد التركيب أيضاً [5] .

إن تعـــريف أوهمان للأسلوب بأنه محصلة مجموعة من الاختيارات المقصودة بين عناصـــر اللغة القابلة للتبادل أشهر تعريف متبادل بين الباحثين الآن ، غير أنَّ الأسلوب بوصـــفه اختياراً من بين إمكانات لغوية متعددة لا يعني حُريَّة خرقاء ، وإنَّما هو اختيار واعٍ قد حُدِّد بوضوح [6] .

---

(١) ربابعة : الأسلوبية مفاهيمها وتجلياتها ، ص٢٢ .

(٢) Wales,Katie - Adictionary of Stylisics – Longman – london and New York , p : 436 , 1989 .

(٣) ناظم : البنى الأسلوبية في أنشودة المطر ، ص٥٣ .

(٤) السابق ، ص٥٤ .

(٥) انظر : ربابعة : الأسلوبية مفاهيمها وتجلياتها ، ص ٢٨-٢٩ .

(٦) انظر : فضل : الأسلوب مبادئه وإجراءاته ، ص ١٣٣-١٣٤ .

وقد حاول برند شبلنر تحديد الاختيارات على النحو الآتي : "

١- اختيار الغرض من الحديث : وفيه يريد المتكلم - بناء أُسس محدودة - الوصول إلى الغرض من الكلام أو الحديث مثل : الإبلاغ ، الدعوة ، الإقناع، اكتساب معلومات معينه، ويمكن أن يكون الهدف في النصوص الأدبية أغراضاً جمالية .

٢- اختـيار موضوع الحديث : وفيه يختار المتكلم الموضوعات غير اللغوية أو الأشياء التـي يـريد الحديث عنها ، على ذلك تتحدد إمكانيات الاختيار التي لها قيمة معينة ، فلو أراد مثلاً الإخبار عن حصان فيمكنه حينئذٍ أنْ يختار بين حصان - جواد- فرس ... إلخ.

٣- اختـيار الرمز اللغوي : يختار المتكلم إذا كان يعرف عدة لغات - لغة أو لهجة ما ، وهـذا الاختـيار مهم جداً في النصوص الأدبية ، حيث تحدث إضافات بلغات أو لهجات أجنبية .

٤- الاختـيار الـنحوي : ويخـتار المتكلم التراكيب النحوية التي تكون قواعد صياغتها إجبارية (مثلاً جملة استفهامية أو جملة خبرية) .

٥- الاختـيار الأسـلوبي : ويعثـر المـتكلم على الاختيار الأسلوبي من بين الإمكانات الاختيارية المتعادلة دلالياً "[1] .

"ويبدو أن Anderegg كان أكثر شمولاً عندما جعل الاختيار مرتبطاً بالقصـد مـن

---

(١) انظر : فضل : الأسلوب مبادئه وإجراءاته ، ص ١٣٣-١٣٤ . انظر أيضا : ربابعة : الأسلوبية مفاهيمها وتجلياتها ، ص٣٠ .

الرســالة والــسياق والموقف والقواعد النحوية والمعجمية وهي عناصر مهمة في عملية الاختيار لا يمكن إغفالها عند مناقشة تعريف الأسلوب على أنَّه اختيار"[1].

وهنا يمكن القول إذا كانت عملية الاختيار محكومة بضوابط وأصول وقواعد تنأى بها عـن العشوائية أو الفوضويَّة فإنَّ هذا يؤكد أن " ليس كل اختيار أُسلوباً وبخاصة إذا كان الاختيار لا يحمل بين ثناياه أية قيمة جمالية أو فنية "[2] .

خامساً : الأسلوب انحراف

قـبل الشروع في تناول الأسلوب بوصفه انزياحاً أو انحرافاً ، لا بد من الإشارة إلى أنَّ الحـديث –هـنا – وبهذا الخصوص تحديداً ، سيكون مقتضباً . وذلك ؛ لأن الحديث مفـصلاً عن مفهوم الانزياح ، والمعيار ، ووظيفة الانزياح ، وأنواعه ، وتعدد مصطلحه سيأتي لاحقاً .

كانــت الرؤية للأسلوب فيما سبق على أنه إضافة ، ثم كانت الرؤية للأسلوب بوصفه اختـياراً ، " وثمَّــة رؤيــة أخــرى للأسلوب ترى فيه مفارقة Departure أو انحرافاً Deviation عن نموذج آخر من القول ينظر إليه على أنه نمط معياري Norm "[3] .

ويبدو أن تعريف الأسلوب بوصفه انزياحاً لا يقل شهرة عن تعريف الأسلوب بوصفه اختياراً ، أما عن علاقة الانزياح / الانحراف بالاختيار فهي وثيقة :" لأن الاختيار يقـوم على إمكانيات متعددة تفتح المجال لحدوث الانحراف ، وتحققـه وتجليه ، إذ إنَّ الاختيار

---

(١) ربابعة : الأسلوبية مفاهيمها وتجلياتها ، ص ٣٢-٣٣ .

(٢) السابق : ص ٣٤ .

(٣) مصلوح ، سعد ، الأسلوب دراسة لغوية إحصائية ، الكويت ،دار البحوث العلمية، ،ط١ ،١٩٨٨، ص٢٧ .

يمكـــن أن يبـــرز بالمقارنـــة مـــع حالة الحياد أو الأسلوب المحايد أو ما يعرف بالدرجة الصفــر[1] .

و " يقــول جــورج مونان : ثمَّة أسلوب بالنسبة إلى بعضهم ، عندما تحتوي العبارة علـــى انزياح يخرج بها عن المعيار ، فقولنا : البحر أزرق لا يتجاوز كلام الناس . أنَّه الدرجـــة الحـــيادية ، أو درجة الصفر للتعبير . ولكن إنْ نبتدع كما ابتدع هومير فنقول : البحر بنفسجي ، أو البحر خمري فإنَّ هذا يمثل حدثاً أسلوبياً [2] .

و" يرتبط الانزياح بالنص "الرسالة " ومن هنا عُرِّف الأسلوب على أنه انزياح أو أنه انحـــراف عن قاعدة ما أو أنه لحنٌ مبرر أو أنه انحراف عن نموذج آخر من قول ينظر إليه على أنه نمط معياري " [3] .

أمـــا عن بقية الأمور المتعلقة بالانزياح ، فسيكون النظر فيها بإمعان في موضعها لاحقاً – كما سلفت الإشارة – إن شاء الله .

سادساً : المنشئ ومفهوم الأسلوب

يـــبدو أن عناصـــر عملية التوصيل الأدبي الأساسية (المنشئ ، والرسالة أو النص والمتلقي) قد شكَّلت – عند الدارسين العرب – منطلقاً مناسباً للنظر في مفهوم الأسلوبية عند الغربيين . وعليه فقد تناول عبد السلام المسدي ذلك المفهوم تأسيساً على دعائم ثلاث

---

(١) ربابعة : الأسلوبية مفاهيمها وتجلياتها ، ص ٣٤-٣٥ .

(٢) عياش : مقالات في الأسلوبية ، ١٩٩٠ ، ص٧٩ .

(٣) بـــو حسون ، حسين ، الأسلوبية والنص الأدبي ، دمشق ، مجلة الموقف الأدبي ، اتحاد الكتاب العرب ، ع ٣٧٨ ، تشرين أول ، ٢٠٠٢ ، ص٥ .

هي (المخاطِب ، والمخاطَبُ ، والخطاب) يقوم عليها التراث الأسلوبي عند الغرب [١] .

وأول مـا تجـدر الإشارة إليه قبيل الحديث عن مفهوم الأسلوب باعتبار المنشئ هو تعـريف " بيفون " – السابق الذكر – للأسلوب " الأسلوب هو الرجل " ذلك أنَّ الأسلوب بمقتـضى هـذا التعريف يكشف عن كثير من جوانب شخصية صاحبه . ونظراً للأهمية الـبالغة لهـذا التعـريف ، فقد أفرد بعض الدارسين عنواناً جانبياً لبحث مفهوم الأسلوب ومقـوماته تمـثل في (الأسلوب هو الرجل) رابطاً بين هذا المفهوم وطبع صاحبه في الدرس النقدي القديم عند العرب – عند ابن قتيبة ، والقاضي الجرجاني – حيث اختلاف الشعراء في الطبع ، ثم الإشارة إلى ما اتجهت إليه الدراسات الأسلوبية العربية والغربية الحديثة بهذا الشأن [٢] .

ويقول محمد عبد المطلب : " وكلما ازداد الأديب سموقاً في فنه الأدبي – ازداد دلالة علـى ذات نفـسه ... فالأديـب لا يكون أديباً إلا إذا تفرد بطريقة التعبير ، ثم لا تكون العبارات ذات أُسلوب معبر إلا إذا جاءت صورة لصاحبها ... والواضح أن الأسلوب بهذا أصبح لوحة إسقاط ؛ باعتباره الوسيلة الأساسية لفهم الدوافع الكامنة في أعماق الشخصية، ولـذا فإن دراسة الأسلوب من هذه الناحية يجب أن تهتم بالشكل والمضمون معاً وصلتها بالمـبدع ... و الأسلوب بهذا كله يصبح خاصية طبيعية للإنسان ، فكما يكون له قسمات في وجهه تميِّزُه عن غيره ، كذلك يكون له أُسلوب يميزه عن الآخرين [٣] .

---

(١) انظر : المسدي : الأسلوبية والأسلوب ، ص٦١ .

(٢) انظر : الجواد : الاتجاهات الأسلوبية في النقد العربي الحديث ، ص ١٠٠– ١٠٥ .

(٣) عبد المطلب : البلاغة والأسلوبية ، ص ٢٢٧-٢٢٩ .

ويبدو أن من أبرز مظاهر تحديد الأسلوب من خلال المخاطب تعريف الأسلوب بأنه قوام لكشف نمط التفكير عند صاحبه ، وتكثيف درجة التطابق بين مفهوم الأسلوب والذي ينتمـي إليه فعلاً ، وأن الأسلوب اختيار أو انتقاء يقوم به المخاطب لسمات لغوية معينة تفرض التعبير عن موقف معين ،وهو انتقاء يدل على تفضيل المخاطب لهذه السمات على سمات أخرى بديلة [1] .

وبالنظـر إلى أسلوبية شبتزر فإنها " ترصد علاقة التعبير بالمؤلف لتدخل من خلال هـذه العلاقـة فـي بحث الأسباب التي يتوجه بموجبها الأسلوب وجهة خاصة في ضوء دراسـة العلاقات القائمة بين المؤلف ونصه الأدبي ، إن أسلوبية شبتزر تبحث عن روح المؤلف في لغته ، ومن هنا اتسمت أسلوبيته بالمزج بين ما هو نفسي وما هو إنساني [2] .

وإن تعـريف بيفون للأسلوب بأنه الرجل نفسه يلفت إلى التعريفات التي نظرت إلى الأسـلوب فـي ضوء علاقته بالمنشئ أو المؤلف . فقد رأى شوبنهاور بأن الأسلوب هو سـحنة العقل ، بينما رأى فلوبير بأن الأسلوب هو وحده المسؤول عن طريقة النظر إلى الأشياء . أما (أندريه جيد) فرأى أن الشخصية الجديدة لا تعبر عن نفسها بأمانة إلاَّ من خلال شكل جديد . أما مارسيل بروست فقد رأى أنَّ الأسلوب للكاتب كما هو للرسام ليس مسألة صنعة ، بل مسألة رؤية [3] .

---

(١) انظر : الجواد : الاتجاهات الأسلوبية في النقد العربي الحديث ، ص ٤٠-٤١ .

(٢) ناظم : البنى الأسلوبية في دراسة أنشودة المطر ، ص ٣٤ .

(٣) عياد : اتجاهات البحث الأسلوبي ، دار العلوم ، الرياض ، ١٩٨٥ ، ص١٠٩ .

ويلخص لنا فردريل دولفر وجهة نظر بروست التي يؤكد فيها أنّ كل فنان كبير يترك بصماته الخاصة فيما يكتب .لأنه يستخلص من كل شيء ما يناسب عبقريته الخاصة [1]. " وقد أطلق على النظر إلى الأسلوبية والتشديد عليه من خلال المؤلف بالأسلوبية التعبيرية ، ويستخدم مصطلح الأسلوبية التعبيرية expressive بوصفه مقولة عامة للمقتربات الأسلوبية التي تُشدّد على المتكلم أو الكاتب ، ويشير إلى النظرة القديمة للأسلوب نفسه بوصفه كشفاً عن شخصية الكاتب أو روحه ، ويرتبط هذا المفهوم بشكل خاص بكروتشه و فوسلر و شبتزر [2].

سابعاً : مفهوم الأسلوبية والمتلقي

يتعامل التحليل الأسلوبي مع ثلاثة عناصر هي العنصر اللغوي ، والعنصر النفعي ، والعنصر الجمالي الأدبي ، ويهم البحث من هذه العناصر – هنا – العنصر النفعي ، وهذا العنصر يؤدي إلى أن ندخل في حسابنا مقولات غير لغوية مثل المؤلف والقارئ والموقف التاريخي وهدف الرسالة وغيرها [3]. ويشكل القارئ أو المتلقي قطباً رئيسياً في عملية الاتصال الأدبي . وقد سمت رتبة المتلقي في بعض الاتجاهات الأسلوبية حتى غدت تساوي رتبة المبدع للنص الأدبي [4].

---

(١) عياشي : مقالات في الأسلوبية ، ص٣٦ .

(٢) ناظم : البنى الأسلوبية في أنشودة المطر ، ص٢٩ .

(٣) انظر: فضل ، علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته ، ص١٥٠ .

(٤) الجواد : الاتجاهات الأسلوبية في لنقد العربي الحديث ، ص ٤٢-٤٣ .

" لقد تناول العرب القدامى المتلقي من خلال بحوثهم حول مقتضى الحال ، والمقام، ولكن تناولهم كان من جانب إدراكي واحد ، هو جانب الإقناع في حين اتجهت الأسلوبية الحديثة إلى دراسة المتلقي من جانبين متمازجين هما : الإقناع و الإمتاع ، فجيرو يُعتبر أن الأسلوب مجموعة ألوان يصطبغ بها الخطاب ليصل إلى إقناع القارئ و إمتاعه ، وشد انتباهه ،وإثارة خياله ،ودي لوفر يلح على أن الأسلوب هو سلطان العبارة إذ تستبد بنا"[١].

كانت رؤية ريفاتير للأسلوب بأنه قوة ضاغطة تتسلط على حساسية القارئ بواسطة إبراز بعض عناصر سلسلة الكلام وحمل القارئ على الانتباه إليها[٢] .وحمل القارئ على الانتباه إلى سلسلة الكلام أمرٌ يتصل بالتأثير الوجداني . ويذكر شكري عياد أن علم الأسلوب وثيق الصلة بالتعبير الأدبي ، والسبب في ذلك برأيه ؛ أننا إذا جردنا التعبير الأدبي من القيم الجمالية التي تخصه لم يبق فيه إلا التعبير عن وقائع الشعور والانطباعات التي تحدثها اللغة ، ولن تجد في أي عمل أدبي كلمة واحدة لا تتوخى التأثير الوجداني [٣] .

ويرمي المنشئ من خلال اختيار الكلمات والتراكيب التي يفضّلها إلى غايتين ، تتمثل الأولى في ملائمة اختياراته لتجسيد رؤيته ، بينما ترمي الأخرى إلى تأثير أعمق في نفس المتلقي ، وهي غاية مهمة ترمي إليها الأسلوبية عموماً . ويوضح مارسيل كريستوفي مؤلف (الأسلوب وتقنياته) هذه العلاقة بقوله : إن كل الجماليات التي يضفيـــها الكاتـــب

---

(١) عبد المطلب : البلاغة والأسلوبية ، ص ٢٣٨ .

(٢) انظر : أبو العدوس : الأسلوبية_ الرؤية والتطبيق ، ص ٤٧ .

(٣) انظر : عياد : اتجاهات البحث الأسلوبي ، ص ٢٩ .

على العمل الأدبي ليست أكثر من وسيلة لضمان اهتمام القارئ بصورة أتم[1] . وتتجلى أهمية ردود فعل القارئ أو المتلقي في قول محمد عبد المطلب : " إن العملية الإبداعية – وإن تحقق وجودها من خلال مبدعها – فإن فاعليتها لا تتم إلا بوجود المتلقي ، بحيث يمكن اعتباره شريكاً حقيقياً في عملية إعادة الخلق الإبداعي "[2] .

كــان ياكبسون يبني موضوعيته في التحليل من خلال التشديد على الرسالة نفسها... دون مــراعاة كافــة العوامل المقامية أو الظروف النفسية للمؤلف أو القارئ ، بينما يبني ريفاتير موضوعيته على استجابات القارئ التي تميزت بوصفها لسانيةً في الأصل ، وقد طــور ريفاتيــر هــذه النظرة إلى القارئ بحيث تصبح عملية التلقي بمثابة معيار لتحديد الوقائــع الأســلوبية التي يتوفر عليها النص الشعري ، وأصبح بالإمكان تحويل الأحكام القبلــية وردود الفعل الذاتية إلى أداة موضوعية لتحليل النصوص الأدبية ، فهذه الأحكام إنما صدرت من القارئ نتيجة لمثيرات موجودة في النص[3] .

" وتتفاوت الوقائع الأسلوبية في النص من حيث قوتها التأثيرية ... وتكاد تكون هذه الوقائع الأسلوبية المفاجئة أكثر تأثيراً في المتلقي ، إذ إنّ كل قيمة أسلوبية تتناسب طردياً مــع حدة المفاجئة التي تحدثها عند المتلقي فكلّما كانت غير منتظرة كان وقعها على نفس المتلقي أعمق ، وهذا أدى بدوره إلى اعتماد المفاجأة أساساً في تعريف الأسلوب[4] .

---

(١) هاف ، كراهام ، الأسلوب والأسلوبية ، ترجمة : كاظم سعد الدين ، لندن ، ١٩٦٩ ، ص٣٩ .

(٢) عبد المطلب : البلاغة والأسلوبية ، ص ٢٥٥ .

(٣) انظر : ناظم : البنى الأسلوبية دراسة في أنشودة المطر ، ص ٧٦ ، و ص ٧٩ .

(٤) الجواد : الاتجاهات الأسلوبية في النقد العربي الحديث ، ص ٤٣ .

ثامناً : الرسالة ومفهوم الأسلوب

تـشكل الرسـالة أحد عناصر الخطاب اللساني ، " كما يقوم تراث الفكر الأدبي على ثلاث دعائم هي : المرسل أو الكاتب ، والمرسل إليه أو المتلقي ، والرسالة أو الخطاب ، وهذا المثلث وثيق الصلة بنظرية الإبلاغ المستمدة من نظرية الإخبار كما ضبطها كل من " شانون" و " واڤار" منذ عام ١٩٤٩ . وتنص على أن كل عملية تخاطب تقتضي جهـازاً أدنـى يـتكون مـن بـاث ، ومتصل ، وناقل ... وقد بلغت هذه النظرية تمامها عنـد ياكبسـون "[١] .

وأمـا عن تعريف الأسلوب حسب الرسالة أو الخطاب " فهو أنّ الأسلوب يمتد حبل التواصـل بيـنه وبـين لافظه ومحتضنه دون أن تعلق ماهيته على واحدٍ منهما. ذلك أن الـنص إذا كـان ولـيداً لصاحبه فإن الأسلوب هو وليد النص ذاته "[٢] . وعلى ذلك جاء تعـريف النص بأنه " شكل من أشكال الإنجاز اللغوي ، يقيمه نظامه الخاص . وهو لأنه كذلك ، فإنّه يستغني بلغته عن غيره ، أي عن المرسل والمرسل إليه. ولعله من أجل هذا، قد نظر إليه المنظرون خلقاً مستقلاً وقائماً بذاته [٣] .

إن تحديد مفهوم الأسلوب باعتبار النص كان وليد نظرة سوسير اللغوية التي اعتمدت فكـرتين أساسيتين تمثلت الأولى في التفريق بين اللغة والكلام .بينما تمثلت الفكرة الثانية في أن اللغة نظام من العلاقات ، أما من اعتمد الفكرة الأولى فقد حـدّ الأسلـوب بأنـه

---

(١) عزام : الأسلوبية منهجاً نقدياً . ص٢٢ .

(٢) السابق : ص ٢٦ .

(٣) عياشي : مقالات في الأسلوبية ، ص ١٢٧ .

الاستعمال ذاته [1] . وممن تمثل هذا التوجه (ليك ، وهيل ، وهيالمسالف) فقد حدَّوا الأسلوب من خلال العلاقات الموجودة بين العناصر اللغوية وهو تحديد (هيل) ، أما تحديد (هيالمسالف) للأسلوب فقد اتسع حتى شمل البناء الكلي للنص [2] .

لقد تمثل ياكبسون – في حده لمفهوم الأسلوب – نظرة دي سوسير للغة على أنَّها نظام من العلاقات ، وبذلك يعود الفضل إلى ياكبسون في طرح الفكرة التي مفادها " أن الحدث اللساني هو تركيب عمليتين متوازيتين في الزمن ومتطابقين في الوظيفة وهما : اختيار المتكلم لأدواته التعبيرية من الرصيد المعجمي للغة ، ثم تركيبه لها تركيباً تقتضي بعضه قوانين النحو وتسمح ببعضه الآخر سبل التصرف في الاستعمال ، فإذا الأسلوب يتحدد بأنه توافق بين العمليتين ؛ أي تطابق لجدول الاختيار على جدول التوزيع "[3] .

لقد كان ياكبسون يبني موضوعيته في التحليل من خلال التشديد على الرسالة نفسها؛ أي على تحليل البنى اللسانية في النص الشعري من دون مراعاة العوامل المقامية أو الظروف النفسية للمؤلف أو القارئ ، بينما بنى ريفاتير موضوعيته على استجابات القارئ التي و إنْ تكن – في جوهرها – ذاتية ، إلا أن منابعها لسانية [4] .

ولعل ياكبسون كان قد بنى موضوعيته على تحليل البنى اللسانية للنص دون مراعاة للظروف النفسية للمؤلف أو القارئ . إدراكاً منه للدور الأساسي والكبير الذي يشكله

---

(1) الجواد : الاتجاهات الأسلوبية في النقد العربي الحديث ، ص ٤٤ .

(2) انظر : عبد المطلب : البلاغة والأسلوبية ، ص ٢٤٩ .

(3) انظر : المسدي : الأسلوبية والأسلوب ، ص٩٦ . وانظر أيضاً : الجواد : الاتجاهات الأسلوبية في النقد العربي الحديث ، ص ٤٥ .

(4) ناظم : البنى الأسلوبية في أنشودة المطر ، ص ٧٩ .

الــنص ، فهــو نقطة الالتقاء في عملية الاتصال الأدبي بين المنشئ و المتلقي ، كما أنَّ الظروف النفسية للمؤلف لا تظهر إلا بميلاد النص ، والحال نفسها تنطبق على استجابات القارئ أيضاً إذا لا استجابات دون نص .

ولأن اســتجابات القــارئ ذاتية ذات منابع لسانية لا يمكن معها إغفال النص . مع الأخــذ بالاعتبار أن التركيز على النص جعل ياكبسون يغوص في تحليل البنى اللسانية ، واهــتمام ريفاتير بأهمية المتلقي التي لا يمكن إغفالها جعله يهتم باستجابات القارئ بشكل كبير . لاسيما وأن المتلقي يمكنه إعادة خلق النص مرة أُخرى .

" وربمـــا كان ياكبسون صاحب فضل عندما جعل النص الأدبي رسالة تغلبت فيها الوظــيفة الــشعرية ، فالنص تركيب في ذاته ولذاته ... إننا بهذا الفهم نستطيع القول بأن إدراكــنا لعــالم النص لغوياً من خلال نسق ألفاظه هو الذي يحدد طبيعة فهمنا لأسلوبه ، وبهــذا تكــون مهمة الأسلوبي هي تجزئة النص المكون للرسالة الإبداعية لتتبع ما حدث بينها من تفاعل حتى اكتسبت هذه الشخصية الخاصة الحيوية الفعَّالة ، بحيث ينطلق أصلاً مــن تكوينات الرسالة المتمثلة في صورة التعبير ليعود إليها مرة أُخرى ، ويستدعي هذا الفهم بالضرورة استبعاد أي عنصر خارجي ، وخاصة شخصية مبدعه"(١) .

" أن ما يقتضيه المنهج التجريبي في شأن الظاهرة الأدبية أن المؤلف ليس جزءاً من العمــل الأدبــي ، ولا العمــل الأدبــي جزءاً منه ، بل العلاقة بينهما تقوم على التعالي المتبــادل (٢) .

---

(١) انظر : عبد المطلب : البلاغة والأسلوبية ، ص ٢٥١-٢٥٢ .

(٢) السابق : ص ٢٥٤ .

المبحث الثاني : الانزياح

أولاً : مفهومه

الانــزياح مــصطلح أوجده النقد الأدبي ، وهو تعديل يجريه المبدع على اللغة ، من خلال استعماله لعناصرها استعمالاً مغايراً للمألوف خارجاً عن المعتاد ، قاصداً من وراء ذلك التعبير بلغةٍ ملائمة عن موقفه و رؤيته .

و" كلُّ مَنْ له إلمام بعلم الأسلوب الحديث يعرف أن ظاهرة الانحراف -(الانزياح)- أي : مخالفة الطريقة العادية أو المتوقعة في التعبير ، هي أهم الظواهر التي يدرسها هذا العلم "(1) .

والانــزياح بتعــريف بــسيط يعني " خروج التعبير السائد المتعارف عليه قياساً في الاســتعمال رؤية و صياغة و تركيباً "(2). أمّا المقصود بالانزياح البلاغي فهو " الانزياح الجمالي الذي يولِّد صوراً متتاليةً ويخلق انزياحات عديدة في بنية اللغة الشعرية "(3).

والانــزياح حدث أسلوبي يمكن رصده في " قول جورج مونان ثمَّة أسلوب بالنسبة إلــى بعــضهم ، عندما تحتوي العبارة على انزياح يخرج بها عن المعيار ، فقولنا البحر أزرق لا يــتجاوز كــلام الناس ، إنَّه الدرجة الصفر للتعبير ، ولكن إن نبتدع كما ابتدع هومير فنقول : البحر بنفسجي ، أو البحر خمري ، فإن هذا يمثل حدثاً أُسلوبياً "(4) .

---

(1) عياد : اتجاهات البحث الأسلوبي ، ص ٣٣ .

(2) شــرتح ، عصام ، الانزياح ووظيفة البلاغة عند بدوي الجبل ، أفكار ، ع٢٠٨ ، شباط ٢٠٠٦ ، ص٣٨-٣٩.

(3) السابق : ص ٣٩ .

(4) عياشي : مقالات في الأسلوبية ، ص ٧٩ .

ومن الأمثلة الواضحة التي يبرز فيها الانزياح سمة أسلوبية ،قول أبي ذؤيب الهذلي:

وإذا المنيةُ أنْشَبتْ أظفارها ألفيت كُلَّ تميمة لا تَنْفَعُ [1] .

فالشاعر هنا أراد رسم صورة للموت موحية ، مؤثرة ، ولعل غرضه الأصلي تمثَّل في الإيحاء والتأثير ، فقد جعل الموت وحشاً ذا أنياب مغروسة في الفريسة مستعملاً الاستعارة المكنية في هذا التصوير ، فالشاعر قد خرج بهذا الأسلوب عن التعبير المألوف الذي يبدو في قولنا (لا تنفع التمائم عند وقوع الموت) لأنه كلام عادي يحمل سمة الإخبارية أو التواصلية في حالة الكلام العادي ، على عكس بيت أبي ذؤيب الذي تضمن السّمة الإنشائية الأدبية [2] . وبذلك يكون الشاعر قد أوجد لغة جديدة تجاوز في تشكيلها الكلام العادي، سعياً بها إلى التفرد ، وبأسلوبه إلى التميز . وأما عن جعل ظاهرة الانزياح حداً للأسلوب فقد سبقت الإشارة إليه .

وتجدر الإشارة إلى أن " الانزياح مصطلح أسلوبي مستحدث ، بيد أن ما يحمله من مفهوم قديم يرتد في أُصوله إلى أرسطو و إلى مَنْ تلا أرسطو من بلاغيين و نقاد [3] .

أمّا في التراث العربي ، فلعل القول المأثور (خير الشعر أكذبه) يصدق أن يكون مثالاً على احتضان تراث البيان العربي لجذور الأسلوبية الحديثة . ذلك أن مفهوم

---

(١) الهذلي ، خويلد بن خالد بن محرث أبو ذؤيب ، ديوانه ، تحقيق وشرح د. انطونيوس بطرس ، بيروت ، دار صادر ، ٢٠٠٣ ، ص١٤٣

(٢) انظر : الكواز : علم الأسلوب مفاهيم وتطبيقات ، ص ٨٨ .

(٣) قصبجي ، عصام و ويس أحمد : وظيفة الانزياح في منظور الدراسات الأسلوبية ، مجلة بحوث حلب ، ع٢٨ ، ١٩٩٥ ، ص ٣٩ .

الأسـلوب بمعنـى التجوز يلتقي مع هذا القول المأثور ، ويبدو هذا واضحاً في قول عبد القاهر الجرجاني في كتابه أسرار البلاغة [1] : " من قال أكذبه ذهب إلى أنَّ الصنعة إنما يُمـد باعهـا ، وينتـشر شعاعها ، ويتسع ميدانها ، وتتفرع أفنانها ، حيث يعتمد الاتساع والتخييل ، ويدعى الحقيقة فيما أصله التقريب و التمثيل ، وحيث يقصد التلطف والتأويل ، ويـذهب فـي القول مذهب المبالغة والإغراق في المدح والذم ، والوصف والبث والفخر والمباهاة ، وسائر المقاصد والأغراض ، وهناك يجد الشاعر سبيلاً إلى أن يبدع ويزيد ، ويـبدأ فـي اختـراع الصور ويعيد ، ويصادف مضطرباً كيف شاء واسعاً ، ومدداً من المعاني متتابعاً، ويكون كالمغترف من غدير لا ينقطع والمستخرج من معدن لا ينتهي"[2].

لقـد " عـرَّف علمـاء العربية الانزياح في ظل المعنى المفهومي للعدول والتوسع والاتـساع فقـد عقد ابن جني فصلاً سماه شجاعة العربية[3] ، تحدث فيه عن العدول في الحـذف والـتقديم والتأخيـر وما إلى ذلك ، ... وترتبط مصطلحات التوسع والاتساع ، والتغييـر والاستدلال ارتباطاً وثيقاً بالتشخيص الذي هو صورة من صور الخروج على المألـوف ، وضرب من ضروب الانزياح الأسلوبي ... وعليه فقد تمثل هذا الانزياح في كثير مـن نماذج الشعر العربي القديم والحديث ، فمـن ذلك : مخاطبة الطلل ، والناقة ،

---

(١) انظر: الطرابلسي : مظاهر التفكير في الأسلوب عند العرب ، ص ٢٨٥ .

(٢) الجرجانـي ،عـبد القاهـر ، أسرار البلاغة ، تح محمد الإسكندراني و د.م.مسعود ، دار الكتاب العربي ، ١٩٦٦ ، ص ٢١١ .

(٣) ابن جني ، الخصائص ، ص ٣٦٢-٣٩٠ .

والليل والغراب ، والحمام ، والمكان والريح والقلب ...."[1].

ثانياً : الانزياح والمصطلح

لعل أول ما يلحظه المتأمل في مفهوم الانزياح كثرة مصطلحاته وتنوعها بشكل لافت . وقد اثبت المسدي – في كتابه الأسلوب و الأسلوبية – طائفة من هذه المصطلحات واضعاً أمام كل مصطلح منها أصله الفرنسي ، وصاحبه وذلك على النحو الآتي :-

الانزياح	L ecart	لفاليري .
التجاوز	L abus	لفاليري .
الانحراف	La deviation	لسبيتزر .
الاختلال	La distorsion	لويلك و وارين .
الإطاحة	La subversion	لباتيار .
المخالفة	L infraction	لتيري .
الشناعة	Le scandale	لبارت .
الانتهاك	Le viol	لكوهن .
خرق السنن	La violation des normes	لتودوروف .
اللحن	L incorrection	لتودوروف .
العصيان	La transgression	لآراجون .
التحريف	L alteration	لجماعة مو . [2]

(١) انظـر : أبو العدوس : الأسلوبية_ الرؤية والتطبيق ، ص٢٣٦-٢٣٨ ، حيث يذكر المؤلف أقوالاً لكل من الهـروي ، وابـن جني والمرادي ، و(الجرجاني – الاستعارة) ، في المصطلحات السالفة الذكر من مثل العدول والتوسع ... الخ .

(٢) انظر: المسدي : الأسلوبية والأسلوب ، ص١٠٠-١٠١، وويس ، أحمد محمد ، الانزياح وتعدد المصطلح ، عـالم الفكر ، مج٢٥ ، ج٣ ، ١٩٩٧ ، ص٥٧ . و بلال ، ضحى عادل ، نظرية النظم بين المعنى ومعنى المعنـى ، رسالة ماجستير ، كلية الآداب والعلوم الإنسانية ، قسم اللغة العربية ، جامعة تشرين ، سوريا ، ١٩٩٩ ، ص١٢٣ .

وهناك تسميات أخرى أطلقها النقاد على مفهوم الانزياح ومن ذلك أن عده بارت فضيحة ، وتودوروف شذوذاً ، وجان كوهن انتهاكاً ، وتيري كسراً ، واراجون جنوناً [1].

ومن المصطلحات الأخرى التي أطلقت على مفهوم الانزياح أيضاً الجسارة اللغوية ، والغرابة ، والابتكار ، والخلق و الانكسار ، وانكسار النمط ، والتكسير ، وكسر البناء ، والإزاحة ، والانزلاق ، والاختراق ، والتناقض ، والمفارقة ، والتنافر ، ومزج الأضداد ، والاختلال ، والانحناء ، والتغريب ، و الاستطراد ، والأصالة ، والاختلاف وفجوة التوتر [2] .

ولعل تعدد المصطلح على هذا النحو اللافت يدعو إلى النظر في أسباب هذا التعدد من جهة ، والانعكاسات الناجمة عنه من جهة أخرى . فإذا كان هذا التعدد يعكس ناحية إيجابية تتمثل في أهميته الكبيرة المترتبة على اهتمام النقاد والدارسين بمفهوم الانزياح وجوانبه المختلفة بشكل واضح ، فإنّ لذلك أيضاً مردودات سلبية قد أشار إليها الدارسون بوضوح .

ويرى بعض الباحثين أنّ تعدد المصطلح عند النقاد العرب يعود إلى تعدد ثقافة واضعي المصطلح ، و إيثار العناد ورغبة في التفرُّد [3]. ومع هذا وذاك فهو يكشف أيضاً عن القلق الذي يعيشه المصطلح النقدي العربي المعاصر ، ومثل هذا لا ينطبق على

---

(1) انظر : فضل ، صلاح ، بلاغة الخطاب وعلم النص ، الكويت ، عالم المعرفة ، ع٢٦٤ ، آب ، ١٩٩٢ ، ص٦٤ . وموسى ربابعة : الأسلوبية مفاهيمها وتجلياتها ، ص٤٤ .

(2) انظر : ويس ، أحمد محمد ، الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية ، بيروت ، المدينة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ، ٢٠٠٥ ، ص ٣٢-٣٣ .

(3) السابق ، ص٣٠ .

واضعي المصطلحات فحسب ، بل على مستخدميها من النقاد والباحثين أيضاً ممن وصل بهم الأمر إلى استخدام أكثر من مصطلح لذات المفهوم في دراسة واحدة مما يكشف عن عدم وضوح رؤية الناقد[1] .

وتجدر الإشارة أيضاً إلى أن اضطراب المصطلح ، وتباين مدلوله ، وعدم استقراره أمر ينسحب على النقد العربي أيضاً ، فالمصطلحات التي يستعملها النقاد العرب تعود في أغلبها إلى أصول غربية [2] .

وبالنظـر فـيما سبق لعل من الممكن القول إن استقلالية المصطلح وتوحده أمران يـؤكدان استقرار المصطلح ورسوخه ووضوح مدلوله ، مما يعكس تمثيله للظاهرة خير تمثـيل هذا من جهة ، ووضوح رؤية الناقد أو الباحث الذي يضع المصطلح أو يستخدمه من جهة أخرى .

ولا يعود اختيار الباحث لمصطلح الانزياح في هذه الدراسة – وسمًا لظاهرة الخروج عـن المألوف في الاستعمالات اللغوية– تميزاً له عن غيره إلى الحد الذي لا يصلح معه اسـتخدام غيـره مـن المـصطلحات الأكثر شهرة و شيوعاً في هذا المجال من مثل " الانحراف "[3] و " العدول "[4] . وإنّما يعود إلى كثرة استعمال مصطلح الانزياح وشيوعه في الدراسات الأسلوبية من جهة ، و بعد دلالته عن الدلالة العامة للانحراف أو الشذوذ أو

---

(١) ربابعة : الأسلوبية مفاهيمها وتجلياتها ، ص٤٦ .

(٢) ويس : الانزياح من منظور الدراسات اللسانية ، ص٣٠ .

(٣) ربابعة : الأسلوبية مفاهيمها وتجلياتها ، ص٢٤ .

(٤) ويس : الانزياح من منظور الدراسات اللسانية ، ص٤٦ .

الشناعة من جهة أخرى . تلك الدلالات التي لا تميل النفس إليها ولا ترتاح [1] .

ورغم كثرة مصطلحات مفهوم الانزياح ووفرة مسمياته على هذا النحو اللافت إلا أنَّ " الانحراف ، والعدول ، والانزياح " تبقى أكثرها استعمالاً ، وأوفرها شيوعاً وانتشاراً[2] .

ولذلك عمدت الدراسة إلى رصدها على النحو الآتي :-

أ - الانحراف

وهـــو مصطلح شاع وانتشر بين الباحثين المعاصرين من خلال الترجمات و الاطلاع على الدراسات النقدية الغربية الحديثة ،إذْ إنَّ هذا المصطلح قد عُرِف بالفرنسية على أنَّه " (Ecart) ، وبالإنجليــزية (Diviation) ، وبالألمانية (Abweichung)"[3] . وهو المصطلح الأكثر استعمالاً بين الباحثين والمترجمين [4] . كما أن لهذا المصطلح حضوراً في التراث العربي عند بعض النحاة والنقاد العرب القدماء من مثل ابن جني ، وابن سينا، وابن الأثير ، وحازم القرطاجني [5] .

ب - العدول

مصطلح تراثي قديم أُطلق على الخروج عن المألوف في استخدام اللغة عند القدمـــاء

---

(1) ربابعة : الأسلوبية مفاهيمها وتجلياتها ، ص٤٤ .

(2) انظــر : بلال : نظرية النظم بين المعنى ومعنى المعنى ، ص١٢٣-١٢٤ . وربابعة : الأسلوبية مفاهيمها وتجلياتها ، ص٤٤-٤٨ . وويس : الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية ، ص٣٤ .

(3) ربابعة : الأسلوبية مفاهيمها وتجلياتها ، ص٤٥ .

(4) ويس : الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية ، ص٣٥ .

(5) بلال : نظرية النظم بين المعنى ومعنى المعنى ، ص١٢٤- ١٢٥ .

وقد ورد كثيراً في كتب اللغة والنحو والبلاغة [1]. والعدول مصدر الفعل عدل ، أي ظلم وجـار [2]. " أمّا علاقة المصطلح بكتب النقد والأسلوبية فلعل المسدي* هو أول من لفت الانتـباه إلـى إمكـان إحياء هذا المصطلح للمفهوم الأجنبي ، وكان ذلك في كتابه الأول الأسلوبية و الأسلوب " [3]. " وقد استعمله كثير من الباحثين العرب من مثل تمام حسام ، وحمادي صمود و مصطفى السعدني ، وغيرهم "[4].

" ولـم يظفر العدول بتعريف محدد عند القدماء ، فقد جاء ليصف الخروج عن النمط المألـوف فـي التعبيـر ، وقد شاع وانتشر بين النقاد والبلاغيين في مناقشتهم للفرق بين الحقـيقة والمجـاز ، كمـا تعدى مصطلح العدول وصف ظاهرة الخروج على المألوف ليـصف مـنهجاً أو أسلوباً عند شاعر خرج على المذاهب المألوفة متجاوزاً عمود الشعر ومذاهب العرب في القول "[5].

جـ - الانزياح

مصطلح شاع وانتشر في الدراسات النقدية العربية الحديثة بشكل لافت ، ،" يقع هـذا

---

(١) انظـر : ابـن جني : الخصائص ، ص٤٤٤ – ٤٤٥ . و الجرجاني : دلائل الإعجاز ، ص٣٢٩ ، يقول الجرجانـي " وكل ما كان فيه على الجملة مجاز واتساع وعدول باللفظ عن الظاهرة ، فما من ضرب من هذه الضروب إلا وهو إذا وقع على الصواب وعلى ما ينبغي أوجب الفصل والمزية ".

(٢) انظـر مـادة (عـدل) الجوهـري : الصحاح تح د. إميل بديع يعقوب ود. محمد نبيل طريقي ، بيروت ، منـشورات دار الكتب العلمية ، ج٥ ، ١٩٩٩ . وانظر أيضا الفيروز أبادي :القاموس المحيط ، تح مكتب تحقيق التراث في مؤسسة الرسالة ، ١٩٨٧.

* المسدي : الأسلوبية والأسلوب ، ص ١٦٢-١٦٣ .

(٣) ويس : الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية ، ص٤٥ .

(٤) السابق : ص٤٦-٤٧ .

(٥) ربابعة : الأسلوبية مفاهيمها وتجلياتها ، ص٤٨-٤٩ .

المصطلح في مرتبة ثانية بعد " الانحراف " من حيث شيوع استعماله لدى الأسلوبيين و النقاد العرب [١].

والانزياح مصدر للفعل انزاح أي ذهب وتباعد[٢] . وهو بذلك أفضل ترجمة للمصطلح الفرنسي[٣] (Ecart)* الذي يعني في أصل لغته البعد . " ويقابل مفهوم الانزياح (Le cart) باعتباره مصطلحاً فرنسياً أساساً مجموعة مصطلحات أخرى ، مثل الانحراف Diviation والمنافرة Impertinance و الغرابة Lebrangite ...الخ ، وهو ما يطلق عليه العالم الفرنسي جان مولينو (عائلة الانزياح) "[٤] .

ورغم كثرة ترجمات مصطلح (Ecart) إلى العربية من مثل:الميل و الانزياح و التجاوز واللحن والابتعاد والفارق فأن أغلب ورودها عند الباحثين كان بمعنى الانزياح[٥].

ثالثاً :الاختيار والانزياح

يقول أرسطو " أمّا العبارة السامية الخالية من السوقية فهي التي تستخدم ألفاظاً غير مألوفة "[٦] . ويبدو واضحاً في هذا القول أنّ استخدام الألفاظ غير المألوفة يسمو بالعبارة ، وينأى بها عن السوقية ، وفي هذا التعبير اتصال وثيق بمفهوم الانزياح الذي يرقى

---

(١) ويس : الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية ، ص٤٨ .

(٢) انظر : لسان العرب ، مادة (زيح) .

* Le Grand Robert .De La Langue Francaise , Canada ,1985 , III-725 .

(٣) انظر : ويس : الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية ، ص٤٩ .

(٤) شرتح : الانزياح ووظيفته البلاغية ، ص٣٨ .

(٥) انظر : بلال : نظرية النظم بين المعنى ومعنى المعنى ، ص١٢٧ .

(٦) أرسطو : صنعة الشعر ، ترجمة شكري عياد ، دار الكتاب العربي بالقاهرة ، ١٩٦٧، ص١٢٢.

بالعبارة بعيداً عن المعتاد . ليس هذا فحسب بل يمكن للمتأمل في كلام أرسطو السابق أن يـــتلمس فكرة مفادها أنَّ الانزياح نتيجة طبيعية للاختيار ودليل ذلك استخدام أرسطو في كلامــــه الـــسابق لفظة " العبارة " والعبارة نسيج من الألفاظ (المترادفات) التي يختارها مـــستخدم اللغة (المبدع) متجاوزاً بهذا النسيج أو التأليف رحاب اللغة العادية الشائعة ، بحيث ينطبق عليها وصف اللغة الأدبية أو اللغة الفنية . " فحين يُذكر الاختيار يتجه النظر مباشرة إلى المترادفات ذلك بأنها (هي المحك الأكبر للاختيار)* ولكن مفهوم الاختيار يتسع أكثر كي يشمل طريقة التأليف بين الكلمات المختلفة ضمن الجملة الواحدة "[١] .

" فمـــن المعلـــوم أن المواد الخام لا تتجمع تجمعاً ذاتياً لكي يقوم البناء ، بل لا بد من التنسيق والتأليف بينها ... حتى يتم البناء بالشكل الفني "[٢] .

ولعـــل الكلام السابق يوضح أن اختيار الألفاظ و تأليفها بحيث يبدو استعمالها مغايراً للمعـــتاد نائياً عن المألوف – بما يحقق رؤية الباث[٣] – يلقي الضوء على الصلة الوثقى بين مفهومي الانزياح والاختيار . تلك الصلة التي يعود سببها إلى " أنَّ الاختيار يقوم على إمكانـــيات متعددة تفتح المجال لحدوث الانحراف / (الانزياح) . إذ إِن الاختيار يمكن أن يبرز بالمقارنة مع حالة الحياد أو الأسلوب المحايد أو ما يعرف بالدرجة الصفر ، وبذلك فإن الاختيار ينفتح على الانحراف / (الانزياح) بشكل وثيق "[٤] .

---

* انظر: عياد : اللغة والإبداع ، ص٦٨ .

(١) ويس : الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية ، ص٧٢ .

(٢) درويش : دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتراث ، ص٦٦ .

(٣) انظر: عياد : اللغة والإبداع ، ص ٦٨ .

(٤) ربابعة : الأسلوبية مفاهيمها وتجلياتها ، ص٣٥ .

رابعاً : أنواع الانزياح

أولت الدراسات الأسلوبية ظاهرة الانزياح أهمية بالغة ، ولعل هذه الأهمية تبرز واضحة عندما يحاول الأديب أو الشاعر استغلال إمكانات اللغة وتوظيف عناصرها بحيث تحقق أعلى درجات التأثيرية ، متجاوزاً بذلك لغة الخطاب العادي – التي لا انزياح فيها– وصولاً إلى الوظيفة الجمالية .

وفي الوقت الذي يقتصر فيه الانزياح على موضع محدد – في النص – متمثل في كلمة أو جملة واحدة أو شطر من بيت شعري ، يمكن أيضاً ملاحظة انتشار الانزياحات بأنواعها بدرجات متفاوتة في أرجاء النص بحيث تشمل النص كله . وتنقسم أنواع الانزياح إلى قسمين رئيسين هما : الانزياح الاستبدالي ، والانزياح التركيبي .

أ – الانزياح الاستبدالي :

الانزياح الاستبدالي تسمية أطلقها جان كوهن على الانزياح الذي يتعلق بجوهر المادة اللغوية [١] . وتمثل الاستعارة عماد هذا النوع من الانزياح[٢] .

ومن أمثلة الاستعارة المفردة التي تقوم على كلمة واحدة ما جاء في بيت فاليري الذي أورده جان كوهن : " هذا السطح الهادئ الذي تمشي فيه الحمائم "[٣] . فالسطح في سياق

---

(١) كوهن ، جان ، بنية اللغة الشعرية ، ترجمة محمد الولي ومحمد الولي ،المغرب ، دار توبقال للنشر، ١٩٨٦ ، ص٢٠٥.

(٢) بلال : نظرية النظم بين المعنى ومعنى المعنى ، ص١٣١ .

(٣) كوهن : بنية اللغة الشعرية ، ص٤٢ . انظر أيضاً : ويس حيث ذكر هذا المثال على الاستعارة المفردة وعلق عليه في كتابه : الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية ، ص ١١١-١١٢.

القصيدة يعني " البحر " ، والحمائم تعني " السفن " . وفي هذا انزياح لغوي أسلوبي لأن فيه خرقاً لقانون اللغة [1] . ومما يمتُّ للانزياح بصلة في هذا المقام أيضاً التشبيه والكناية.

ب - الانزياح التركيبي

يمكن ملاحظة هذا الانزياح في العبارات الأدبية بشكل عام ، وفي السياق الشعري بشكل خاص ، و " يتعلق - هذا النوع من الانزياح - بتركيب هذه اللفظة من جارتها في السياق الذي ترد فيه ، سياقاً قد يطول أو يقصر "[2] . ويمكن الكشف عن هذا النوع من الانزياح " من خلال الربط بين الدوال بعضها ببعض في العبارة الواحدة أو في التركيب والفقرة " [3] . ويذكر أن ظاهرة التقديم والتأخير تمثل الحيز الأكبر من الانزياحات التركيبية في الفن الشعري [4] . ومن أمثلة هذه الظاهرة قول الشاعر [5] :

ألا يا نخلة من ذات عِرق عليك ورحمة من الله السَّلام [6].

ولعل الدهشة والمفاجأة التي أحدثتها هذه التقنية اللغوية لدى القارئ كانت السبب في سمو العبارة ونأيها عن الابتذال الذي يعكسه التعبير المألوف (عليك السلام ورحمة الله). ذلك أن الأصل في القيمة الأسلوبية أن تحقق الغرابة والمفاجأة ، إضافة إلى القيمة

---

(١) انظر : كوهن ، بنية اللغة الشعرية ، ص٤٢ .

(٢) الماكري ، محمد : الشكل والخطاب ، ، بيروت ، المركز الثقافي العربي ، ١٩٩١ ، ص٣٥ . وبلال : نظرية النظم بين المعنى ومعنى المعنى ، ص ١٣١ .

(٣) ويس : الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية ، ص ١٢٠ .

(٤) السابق : ص ١٢٢ .

(٥) لسان الدين بن الخطيب ، محمد بن عبد الله بن سعيد بن أحمد الساعاتي أبو عبد الله ، الإحاطة في تاريخ غرناطة ، شرحه وضبطه وقدم له : د. يوسف علي طويل ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، ط١ ، ٢٠٠٣م، ج٤ ص٧٤ ، والبيت لأبي الحسن : علي بن عبد الله بن الحسن الجذامي النباهي المالقي .

(٦) ابن جني : الخصائص ، ص ٨ ٣٨ . وابن هشام ، مغني اللبيب ، تح مازن مبارك و محمد علي حمد الله، طبعة دار الفكر ، ص ٤٦٧ .

الجمالية تلك التي يعكسها ارتياح القارئ و إعجابه .

ومن أنواع الانزياح التركيبي الأخرى الالتفات وهو في اللغة مصدر التفت فقد جاء في اللسان " التفت التفاتاً و تلفَّت إلى الشيء و التُفت إليه : صرف وجهه إليه ، ويقال لفت فلانـاً عن رأيه : أي صرفه عنه "[1]. أمَّا اصطلاحاً فيعود مفهوم الالتفات إلى " عدول الـشخص عـن النظـر في اتجاهه الأصلي و تحويله البصر إلى اتجاه ثانٍ مغاير للأول بطـريقة مفاجـئة "[2]. ومـن أمثلة الالتفات في الشعر بيت جرير الذي ورد على لسان الأصمعي : أتنسى إذ تودّعنا سُلَيْمى بُعودِ بشامةٍ سُقي البشام [3]

الذي علَّق عليه الأصمعي بقوله:ألا تراه مقبلاً على شعره ثم التفت إلى البشام ودعا له[4]. ولـه صور عدة كالانصراف من معنى يكون فيه المتكلم إلى معنى آخر ، وانصرافه عن الخطاب إلى الغيبة أو العكس .

" ولقـد حظي الالتفات كأسلوب شعري متميز في الدراسات البلاغية بمستوى حجم الـبلاغة نفـسها لما لقيه من اهتمام ، وما أثاره من نقاشات ، وما أضافه من جماليات ، وكـذلك يُعـد أسلوباً وفناً آسراً ، وأداة لاكتشاف الرؤيا التي يصدر عنها الشعر بوصفه يعتمد على التمويه والتضليل والالتواء. ولذلك وصف بالعدول ، وعُدَّ من صميم الانزياح لشمـوليته على بنيـة التباسية تضليـلية يشتـرك فـي تكـريسهـا كـل من المعمـار

---

(١) انظر: ابن منظور : لسان العرب ، مادة لفت .

(٢) الهيشري ، الشاذلي ، الالتفات في القرآن ، حوليات الجامعة التونسية ، ع٣٢ ، ١٩٩١ ، ص١٣١ .

(٣) جرير ، ابن عطيه بن حذيفه الخطفي بن بدر الكلبي اليربوعي ، ديوانه ، شرح د. يوسف عبيد ، بيروت ، دار الجليل ، ١٩٩٢ ، ص٦٤٢ .

(٤) العـسكري ، أبو هلال ، كتاب الصناعتين الكتابة والشعر ، تح د.مفيد قميحة ، بيروت ، دار الكتب العلمية ، ط١ ، ١٩٨١ ، ص٤٣٨ .

والأسلوب والدلالة ، ويتم ذلك كله بلغة شعرية "[1] .

ومــن التعبيرات الأخرى التي تدخل ضمن الانزياحات التركيبية تعبيرات الحذف و الإضـــافة . أمَّا حذف الشيء لغة فيعني إسقاطه[2] . وأمَّا اصطلاحاً فهو" إسقاط جزء من الكــلام أو كلمة لدليل ، وزاد النحويون لغير دليل "[3] . وأمَّا الزيادة في الأساليب العربية فتشتمل زيادة الحروف كحرف الجر والعطف ، وزيادة الفعل من مثل زيادة كان ، وزيادة الظــرف من مثل إذ إذا [4] . ومن مواطن الحذف حذف الاسم كالمبتدأ و الخبر ، وحذف الفعل وحذف الجملة ... إلخ .

" ويلاحظ في الشعر حذف أشياء لا ترى محذوفة في الكلام العادي ، وذكر أشياء لا تــرى فــي الكلام العادي . ولكن ذلك لا ينحسب على كل حذف و إضافة ، لأن ثمَّةَ في الكلام العادي أيضاً حذفاً و إضافة ، وعلى ذلك لا يعد هذان انزياحاً إلا إذا حقَّقا غرابة و مفاجأةً "[5] .

ومن الجدير ذكره في هذا المقام أن معالجة أنواع الانزياح الاستبدالي – الاستعارة – و الانزياح التركيبي كالتقديم و التأخير والحذف والإضافة والالتفات ستنال عناية أكثر في الجانب التطبيقي من هذا البحث إن شاء الله .

---

(١) خيرة حمر العين ، فضاء الالتفات في النص الأدبي ، ثقافات ، جامعة البحرين ، ع٢ ، ٢٠٠٢ . ص٨٤ .

(٢) انظر : ابن منظور : لسان العرب ، مادة حذف .

(٣) أبــو رعــد ، أحمد محمد سليمان ، ظاهرة الحذف في النحو ، البيان ، رابطة الأدباء ، الكويت ، ع٢٦٤ ، آذار ١٩٨٨ ، ص ٢١-٢٢ .

(٤) انظر: طلب ، عبد الحميد السيد ، الزيادة في الأساليب العربية ، البيان ، رابطة الأدباء ، الكويت ، ع٢٢١، آب ١٩٨٤ ، ص ٤-٢٧.

(٥) ويس : الانزياح من منظور الدراسات اللسانية ، ص١٢٥ .

خامساً : الانزياح والمعيار

إن الخروج عن المألوف في الاستعمال اللغوي يعني أن العبارة تحتوي على انزياح يخرج بها عن المعيار ، وبذلك " لم يخرج ريفاتير في تحديد الظاهرة الأسلوبية عن مفهوم الانزياح، فيعرف الأسلوب بكونه انزياحاً عن النمط التعبيري المتعارف عليه "[1]. ويبدو واضحاً جلياً أن عبارة (النمط التعبيري المتعارف عليه) في تعريف ريفاتير تشير إلى المعيار الذي عُرِفَ" بالاستعمال الدارج ، ، والاستعمال المألوف ، والتعبير البسيط ، والتعبير الشائع عند فونتاي . الكلام الفردي عند شارل بالي . الوضع الحيادي والدرجة الصفر عند ماروز . النمط العام والاستعمال العادي عند شبتزر . والاستعمال السائر عند ويلك ووارين . الاستعمال المتوسط عند ستاروبنسكي . السنن اللغوية عند تودروف. النمط عند ريفاتير "[2].

ويبدو أنّ التوصل إلى تعريف الانزياح وحد مفهومه لا ينفي بحال الصعوبة القائمة في تحديد المعيار [3]، الذي يمكن اعتماده في الكشف عن الانزياح في النص الأدبي . ولعل من المهم الالتفات إلى أنَّ مفهوم الانزياح لا يخضع لمعيار محدد ، وإنّما تتآلف في تحديده وبيانه جملة أدوات وعوامل [4]. هذا بالإضافة إلى أن مفهوم الانزياح متغير بتغير الزمن ومتبدل بتبدل الثقافة " فالعدول عند شبتزر ليس عدولا مطلقاً ، أي ذلك الذي يفلت

---

(١) عزام : الأسلوبية منهجاً نقدياً ، ص٣١ .

(٢) السابق : ص٣٠ .

(٣) انظر : ربابعة : الأسلوبية مفاهيمها وتجلياتها ، ص٥١ . وويس : الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية ، ص١٢٩ .

(٤) ويس : الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية ، ص١٣٠ .

من قبضة الاستعمال العادي مرة بعد مرة ، وإنّما هو عدول قد يصبح غداً استعمالاً عادياً، وذلك لارتباطه بجدلية الثقافة التي يتكلم باسمها [١] .

وإذا كان مفهوم الانزياح يقع في دائرة الخروج على المألوف أو تجاوزه في الاستعمالات اللغوية ، فإنّ هذا المألوف يمثل دون شك الأصل أو المعيار بمعناه العام . أمّا المعيار بمعناه الخاص ، فقد اتخذ أشكالاً متباينة ظهرت من خلال محاولات الباحثين الأسلوبيين الجادة في البحث عن المعيار الذي يتحدد به الانحراف .

ويظهر أن مقارنة الانزياح بالاستعمال الشائع ، حسب شبتزر يُعد من الوسائل التي يمكن من خلالها تحديد المعيار . غير أنّ هذا التوجه يصطدم بصعوبة تحديد النمط العادي في التعبير . وتزداد هذه الصعوبة عندما ينظر لمفهوم الاستعمال الشائع على أنّه نسبي لا يمكّن الدارس من مقياس موضوعي صحيح [٢] . ومع ذلك فإن الإقرار بوجود لغة عاديّة أو شائعة الاستعمال يسمح بإمكانية التفريق بين اللغة الشعرية واللغة اليومية ، رغم اشتمال كل من اللغتين على الانحرافات ؛ لأنّ انحرافات اللغة الشعرية تتميز بتأثيرها الجمالي والفني المقصود عن انحرافات اللغة اليومية ، وهو أمر يمكن معه الكشف عن الفروق بين اللغة اليومية واللغة الشعرية [٣] .

ومن الباحثين من اتخذ من النثر العلمي معياراً لتحديد الانحراف . ومن هؤلاء جان كوهن حيث يقول :" وبما أنّ النثر هو المستوى اللغوي السائد ، فإننا يمكن أن نتخذ منه

---

(١) ربابعة : الأسلوبية مفاهيمها وتجلياتها ، ص٥٧ .

(٢) المسدي : الأسلوبية والأسلوب ، ص ١٠٤ .

(٣) انظر : ربابعة : الأسلوبية مفاهيمها وتجلياتها ، ص ٥٢ .

المستوى العادي ونجعل من الشعر مجاوزة تقاس درجته إلى هذا المعيار"[1]. والنثر العلمي مندرج تحت ما أطلق عليه رولان بارت (درجة الصفر)[2] ولأن النثر أنماط منه الروائي ومنه الصحافي ومنه العلمي فقد ذكر بارت أننا يجب " أن نتَّجه بداهةً إلى الكاتب الأقل اهتماماً بالأغراض الجمالية ، أي نحو العالم فالانزياح وإن لم يكن منعدماً في لغته ، فإنّ من المؤكد أنَّه قليل جداً [3].

ولعل المحاولة الجادة التي استهدفت جمع ما أمكن من الصور التي تصلح أنْ تكون معياراً – يمكن أن يتحدد على أساسه الانحراف – تلك المحاولة التي شملت كل من (السياق ، و القارئ العمدة ، والذوق ، والحشو ، وما يعرف بالبنية السطحية والبنية العميقة ، وما دعي بالعلاقات الرأسية و العلاقات الأفقية ، ومعيار الإحصاء ، هذا بالإضافة إلى معياري الاستعمال الشائع ، والنثر العلمي المذكورين سابقاً [4].

أمَّا السياق فهو معيار داخلي ، والمقصود به هنا " السياق الأسلوبي هو نسق لغوي يقطعه عنصر غير متوقع "[5]. ويعلق شكري عياد على هذا المعيار بقوله " وافترض أن السياق يقوم بدور المعيار وأن الأسلوب يتحقق بانحراف عن هذا السياق،هو أمر مثمر"[6].

---

(١) كوهن : بنية اللغة الشعرية ، ص ٢٣ . وانظر : فضل ، صلاح ، نظرية البنائية في النقد الأدبي ، بغداد ، دار الشؤون الثقافية العامة ، ١٩٨٧ ، ص٣٧٦ .

(٢) ويس : الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية ، ص١٣٥ .

(٣) كوهن : بنية اللغة الشعرية ، ترجمة أحمد درويش ، دار المعارف بمصر ، ١٩٩٣ ، ص٢٣.

(٤) انظر : ويس : الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية ، ص ١٣١-١٥١ .

(٥) عياد : اتجاهات البحث الأسلوبي ، ص١٤٨ .

(٦) السابق ، ص١٤٦-١٤٧ ، وانظر : عزام : الأسلوبية منهجاً نقدياً ، ص١٣٥ .

وإذا كان الحديث هنا عن معيار داخلي، فمعنى ذلك أنَّ السياق معيار يميز من أنماط الانـزياح ذلك النوع الذي يتضح من خلال سياقه الذي يرد فيه[١]. " فعندما تدخل الكلمة في تركيب ما ،فإنّها تكتسب قيمتها فحسب من مقابلتها لما يسبقها أو يلحقها من كلمات"[٢].

وهـناك معيار آخر يمكن من خلاله تمييز الانزياحات ، وهو ما أطلق عليه ريفاتير اسم " القارئ العمدة " . وإذا كان النص يتعدد بتعدُّد القُرَّاء له ، بمعنى تكرار إعادة إنتاج الـنص مـع كل قراءة جديدة له ، فقد عمد ريفاتير إلى الاستعانة بمجموعة القراء لتعيين الانحـراف ، وعلـى ذلك فالقارئ العمدة عند ريفاتير هو محصلة ردود أفعال عدد من الخبـراء اللغويـين تجـاه النص [٣]. غير أن تباين أذواق القراء وتنوع أحكامهم تجعل المؤشـرات التـي يمكـن الاعـتماد علـيها كأداة يمكن الانطلاق بها ومنها إلى دراسة موضـوعية [٤] أمـراً بالـغ الصعوبة .ويرى ريفاتير أن حل هذه المعضلة يتمثل بإهمال محـتوى القيمة التي يصدرها القارئ العمدة واستبعاد جميع ردود الأفعال حتى لا نعتمد تطبيقات جاهزة ، بل نأخذ استجابات القارئ العمدة كمؤشر على الواقعة الأسلوبية [٥] .

وثمـة معيار آخر يمكن معه الكشف عن الانزياح وهو معيار الذوق الذي له ارتباط بالقارئ العمدة [٦]. أمّا خطـورة هـذا المعيار فتكمن في مرونته " وفي هذا تكمن ميزته

---

(١) انظر : ويس : الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية ، ص١٣٧ .

(٢) فضل ، صلاح ، نظرية البنائية في النقد الأدبي ، بغداد ، دار الشؤون الثقافية العامة ، ١٩٨٧ ، ص٣٦ .

(٣) انظر : عزام ، الأسلوبية ، ص٢٥ .

(٤) ويس : الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية ، ص ١٤٠ .

(٥) انظر : ناظم ، البنى الأسلوبية ، ص٧٦ .

(٦) ويس : الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية ، ص١٤١ .

وخطـورته معاً "[1] ، ولذلك لا يكفي أن يكون النقد فطرياً كي يصبح معياراً للحكم على الأعمـال الأدبـية بـل لابد أن يكون ذوقاً مدرباً خبيراً ، فالخبرة والدربة وطبيعة ثقافة المتلقي كلها أمور ذات أهمية بالغة في الكشف عن الانزياحات في النص الفني .

وظهـر مفهـوم آخر يمكن أن يسهم كمعيار في بيان الانزياح وتحديده وهو مفهوم الحشو المتصل بنظرية الاتصال على نحو وثيق . ويعني هذا المفهوم أنَّه " إذا كانت نسبة الـتوقع لـوحدة من وحدات الرسالة عالية فإن قيمتها تقترب من درجة الصفر ، ومن ثم فإنهـا تدخل في دائرة الحشو "[2] ، وقد " وجد علماء الأسلوب في مفهوم "الحشو" تفسيراً وتقوية لمفهوم الانحراف ، ذلك أن هناك علاقة عكسية بين "التوقع" من ناحية و"المفاجأة" من ناحية أخرى . فإذا زادت نسبة التوقع قلَّت نسبة المفاجأة ، ونسبة الانتباه بالتبع "[3] .

بالإضـافة إلـى ما تقدم فقد عين رومان ياكبسون معياراً آخر يسهم في الكشف عن الانزياح عُرف بالعلاقات الرأسية و العلاقات الأفقية [4] ، أمَّا العلاقات الرأسية " فترابطية (تعـتمد علـى تداعـي المعاني) بين الكلمة و قريباتها أو نظيراتها في الاشتقاق وبين مضاداتها و مرادفاتها الخ ، كالعلاقة بين عالم و عَلِم و معلِّم و تعليم وعلم وعلوم ، وبينها وبـين قـائم و قاعد و سائق و كاتب إلخ ؛ وبينها وبين عارف و حَبْر و فقيه إلخ وبينها وبين صانع وحرفي إلـخ ... والنوع الثاني علاقة أفقيـة أي بين أجزاء الجملة بعضها

---

(1) عياد ، شكري ، دائرة الإبداع مقدمة في أصول النقد ، القاهرة ، دار إلياس العصرية ، ١٩٨٦ ، ص٣٧ .
(2) ويس : الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية ، ص١٤٣ .
(3) عياد : اللغة والإبداع ، ص٨١ .
(4) انظر : ويس : الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية ، ص١٤٥ .

بـــبعض : فالفعـــل يتطلب فاعلاً ، وبعض الأفعال يتعدى بنفسه ، وبعضها يتعدى بحرف جـــر ...."[1].

وحري بالقول أيضاً أن العلاقات الرأسية (الترابطية) بين العناصر اللغوية وهي ما أطلق عليه سوسير العلاقات الغيابية * تصلح أن تكون أساساً علمياً لبحث الدلالة الإضافية التي يعتمد عليها الأسلوب الأدبي ، مما كان له فضل فيما بعد في دراسات علم الدلالة[2].

أمّـــا العلاقات الأفقية فإن المبدع عندما يسقط المحور الرأسي على المحور الأفقي يحـــدث انـــزياحاً فـــي قاعـــدة الاستبدال بحيث يتصرف في هيكل الدلالة بما يخرج عن المألوف مما يولد الاستعارة ، ولا يظهر هذا الانزياح إلا ضمن العلاقات الأفقية[3].

ومما عُدَّ أساساً لتعيين الانزياحات البنية السطحية والبنية العميقة، وهو ما ذهب إليه تشومـــسكي في نظرية التحويل التي " تفترض بنيتين لكل عبارة بنية ظاهرة يسميها البنية الـــسطحية ، وبنـــية غير منطوقة ولا مكتوبة تمثل الهيكل الأساسي لتلك التي يسميها بنية عميقة [4].

وللتمييز بين هاتين البنيتين من حيث المعنى تظهر عند المقارنة بين هاتين الجملتين " عقاب الله تطهيرٌ " و " عقاب المذنب تأديب " فالبنية الظاهرية واحدة في كلتيهما ، ولكن

---

(١) عياد : اللغة والإبداع ، ص٤٢ .

(٢) انظر: السابق : ص٤٣ .

* العلاقات الغيابية تعني أن : هذا المعيار معيار خارجي " يعتمد على استدعاء كلمات ليست حاضرة في النص انظر : ويس : الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية ، ص ١٤٥ .

(٣) انظر : ويس : الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية ، ص١٤٦ .

(٤) الجواد : الاتجاهات الأسلوبية في النقد العربي الحديث ، ص١١٦ .

البنية العميقة توضح أن لفظ الجلالة في الجملة الأولى هو فاعل العقاب و " المذنب " في الثانية هو من وقع عليه العقاب . ويرى كمال أبو ديب أن الشعرية في النص تزداد كلما ازدادت الفجوة بين البنيتين(١). ويبدو من خلال ذلك أنّ ازدياد فجوة التوتر هو الذي يحدد الشعرية أو الانزياح في النص .

ومن الباحثين من ذهب إلى تعيين الإحصاء مقياساً موضوعياً لتعيين الانزياحات (٢). " فقد بحث بييرجيرو عن مقياس موضوعي لهذه العدولات بفضل منهج إحصائي ، فالألفاظ ذات التواتر غير العادي لدى كاتب من الكتَّاب بالنسبة إلى التواترات الموضوعية من خلال عدد كبير من الكتَّاب الآخرين المعاصرين ، تكون الألفاظ المفاتيح عند ذلك الكاتب(٣) .

ويبدو أن الإحصاء المتمثل في تكرار سمة لغوية ما على نحو غير عادي يُمكّن من تعيين الانحراف ولو لم تكن هذه السمة اللغوية مختلفة اختلافاً قوياً عن نمط اللغة المعيارية (٤) . ولعل مما يؤيد ما ذهب إليه شكري عياد ذكره لبيت الأحوص :

وما كنت زوّاراً ولكن ذا الهوى   إذا لم يُزَر لا بد أنْ سيزورْ (٥) .

الذي يعلق عليه شكري عياد بقوله : لعلك توافق أن التكرار هنا غير عادي ، فليس من المألوف أن ترد عليك ثلاث كلمات من أصل واحد في مقدار بيت واحد من الكلام ،

---

(١) انظر : أبو ديب ، كمال ، في الشعرية ، بيروت ، مؤسسة الأبحاث العربية ، ١٩٨٧ ، ص٥٧ .

(٢) ويس : الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية ، ص١٤٧ .

(٣) مونان ، جورج ، مفاتيح الألسنية ، تقديم ، صالح القرمادي ، منشورات سعيدان ، ١٩٩٤ ، ص١٣٥ .

(٤) عياد : اللغة والإبداع ، ص٨٧ .

(٥) الأحوص ، عبد الله بن محمد بن عبد الله بن عاصم الأنصاري ، ديوانه ، تحقيق وشرح د. سعدي ضناوي ، بيروت ، دار صادر ، ١٩٨٨ ، ص٨٩

لعلــك تتــردد في تسميته انحرافاً ولكن ماذا تقول في صيغة المبالغة " زوّاراً " وهي قائــدة هــذا الرتل ؟ إنَّها حقاً قليلة الاستعمال بالنسبة إلى " زائر " أو إلى الصفة المشبَّهة التي تدل على كثرة زيارة النساء و مجالستهن ، فهل تعدها لهذا السبب انحرافاً ؟ أم لعلك تقــول إنَّ الصيغة مستعملة في موضعها الملائم فحسب ؟ فمهما يكن جوابك فلا شك أنَّ لهذه الكلمة في هذا الموضع قيمة تعبيرية ، أي أنَّها سمة أسلوبية [1].

ولكن شكري عياد يحذر في موطن آخر " الاعتماد على الإحصاء فقد تكون الكلمة المفــتاح غير حاضرة على الإطلاق في النص وقد تكون غائبة عن النص مثل " جودو " و" بيكيث " وهي مع ذلك تسطير على حركته " [2].

" والحق أنَّ الإحصاء لا يصح أن يكون مقياساً عاماً في تعيين الانزياح ، ولكن حين يكــون مــصدر الانزياح فحينئذ يمكن لهذا المعيار أن يفيد لا في تعيين الانزياح بما هو انزياح ولكن في تعيين درجته "[3].

وقبل الانتهاء من الحديث عن المعيار، تجدر الإشارة إلى أنَّ النُّقاد والبلاغيين العرب القدماء ، قد جدوا في البحث عن المعيار الذي يتحدد به الانحراف ، وليس أدلُّ على ذلك مما ذكر عندهم من أسماءٍ تكاد تتطابق مع ما أطلق عليه المحدثون لفظ " المعيار " .

ومن الأسماء التي أطلقها النقــاد والبلاغيون العرب معادلاً للمعيار " حد الاستعمال "

---

(1) عياد : اللغة والإبداع ، ص٨٧ .

(2) السابق : ص١٣١ .

(3) ويس : الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية ، ص١٤٩ .

" أصل اللغة " و " المعنى الأصلي " ، و " أصل الوضع " و " الأصل " و " الحقيقة " [1].

" ويبدو أن حديث القدماء عن "الأصل" و " المعنى الأصلي" و " أصل الوضع " يلتقي مع مفهوم حديث هو ما أطلق عليه رولان بارت " درجة الصفر للكتابة ... وبهذا تكون الدرجة الصفر إشارة واضحة إلى مرحلة سابقة لدخول الكلام في صياغة فنية تخرجه عن أصله "[2].

سادساً : وظيفة الانزياح

أصـــبح مفهـــوم الخـــروج عن المألوف أو المعتاد في الاستعمالات اللغوية ملتصقاً بمفهـــوم الانزياح ، ويرى ريفاتير أن هذا المفهوم لا يشكل خرقاً للقواعد فحسب ، ولكنه يمكن أن يكون لجوءاً لما نَدَرَ من الصيغ أيضاً ، منضوياً في خرقه لتلك القواعد تحت ما يعـــرف بالانـــزياح البلاغي ، ومندرجاً في لجوئه إلى ما ندر من الصيغ ضمن ما يدعى بالألسنية على وجه العموم ، والأسلوبية على وجه الخصوص [3].

و" يجمع النقاد البنائيون على أن أهم العناصر الخاصة بالقول الجمالي هو أنَّه يكسر نظـــام الإمكانات اللغوية الذي يهدف إلى نقل المعاني العادية ... ، وزيادة عدد الدلالات الممكـــنة ...، ثـــمَّ إنَّ أي كسر للنظام المبتذل يفرض نوعاً جديداً من التنظيم الذي يعتبر فوضى بالنسبة لما سبق،ولكنه نظام أكفأ عندما يقاس بمؤشرات المقالة الجديدة الداخلية[4] .

---

(١) انظر : ربابعة : الأسلوبية مفاهيمها وتجلياتها ، ص٥٤-٥٥ .

(٢) السابق : ص٥٥ .

(٣) عزام : الأسلوبية منهجاً نقدياً ، ص٣١ .

(٤) فضل : نظرية البنائية في النقد الأدبي ، ص٣٧٥ .

ولعل هذا يعود إلى مقارنة نظرة كل من الفن الكلاسيكي ، والفن المعاصر للأصالة " فبينما كان الفن الكلاسيكي يقوم بإدخال حركات أصلية داخل النظام اللغوي الذي يحترمه أساساً ويحافظ على قواعده ، فإن الفن المعاصر يمارس أصالته باقتراح نظم لغوية جديدة تشتمل قوانين مستحدثة [١] .

أمَّـــا وظيفة الانزياح فترتبط ارتباطاً وثيقاً بالنص ، والمتلقي ، وقد أولت الأسلوبية وغيــرها مــن المــدارس النقدية المتلقي عناية خاصة ، لم يكن يحظى بها في العصور الـــسالفة[٢] . وقـــد تعاظم شأن المتلقي إلى درجة أصبح معها بمقدوره الإسهام في إنتاج الـنص وكشف قيمه : بنًى و رؤًى . وهذا الكشف مفتوح في الزمان وفي المكان ، الأمر الذي يجعل دور المتلقي دائماً، في حين ينتهي دور الأديب لدى الانتهاء من عمله [٣] .

ومما هو لافت للنظر " أنَّ الوظيفة الرئيسية التي أكَّدت الدراسات الأسلوبية من نسبتها إلـــى الانـــزياح " المفاجأة " [٤] . التي تهدف إلى إحداث هزَّة غير متوقعة عند المتلقي ، الأمـــر الـــذي يشير إلى أن سبب الانزياح نفسي بحت[٥] . وذلك لارتباط المفاجأة بشكل وثيق بالمتلقي . الذي يتولَّد عنده إحساس بالدهشة و المفاجأة في اللامنتظر و اللامتوقع و هذا الإحساس يأسر القارئ أو يشكل لديه لذة و طرافة و غرابة يمكن أن تكون أساساً في

---

(١) فضل : نظرية البنائية في النقد الأدبي ، ص٣٧٦ .

(٢) ويس : الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية ، ص١٥٦ .

(٣) زراقط ، عبد المجيد ، المتلقي في النقد العربي القديم ، الآداب ، ع٩/١٠ ، أيلول / تشرين أول ، ١٩٨٨ ، ص٦٨ .

(٤) بلال : نظرية النظم بين المعنى ومعنى المعنى ، ص١٢٨ .

(٥) السابق : ص١٢٨ .

اللغة الشعرية التي تبتعد عن المباشرة والتعبيرية [١].

علـــى أن فكرة المفاجأة ليست جديدة فقد أولاها السيرياليون عناية كبيرة ، وجعلوا صـــلتها بالإبـــداع وثيقة ، فهي عندهم منطلق الإبداع ، ولم يكن الكاتب السريالي يباشر الكتابة " إلا بعد أن تغمره المفاجأة "[٢].

أمـــا عن وظيفة المفاجأة فقد رأى ريفاتير أن الانحراف حيلة مقصودة لجذب انتباه القـــارئ [٣]. ومـــن الوظائف التي يرمي الانزياح إليها " إخراج اللغة من دائرة المعاني المعجمـــية الـــضيقة و المعيارية المحددة ، إلى دائرة النشاط الإنساني الحي "[٤] مما يتيح للمبدع تشكيل رؤيته وتجسيد مشاعره بالطريقة التي يراها أكثر تأثيراً في نفس المتلقي .

ومـــن الوظائـــف الأخرى للانزياح " خلق إمكانيات جديدة للتعبير ، والكشف عن علاقـــات لغوية جديدة ، تصطدم مع ما تربى عليه الذوق ، وما تأسس في معرفة الإنسان الأولـــية ، وأن الجديد والغريب الذي تعكسه ظاهرة الانحراف ما هو إلا ترسيخ للشعرية التي تثير من خلال دلالاتها الكامنة والمشحونة أثراً كبيراً في نفس المتلقي [٥].

وتجـــدر الإشارة أيضاً إلى أن مـــن وظائف الانزياح وآثـــاره "تفجير طاقـــات اللغة

---

(١) ربابعة : الأسلوبية مفاهيمها وتجلياتها ، ص٥٦ .

(٢) كاروج ، ميشيل : أندريه بروتن والمعطيات الأساسية السريالية ، ترجمة : إلياس بديوي ، دمشق ، ١٩٧٣ ، ص١٢٥ . نقلاً عن ضحى بلال نظرية النظم بين المعنى ومعنى المعنى ، ص١٢٨ .

(٣) عياد : اللغة والإبداع ، ص٧٩ .

(٤) أبـــو العدوس : الأسلوبية – الرؤية والتطبيق ، ص٢٤٠ ، وانظر أيضاً : عبد : البحث الأسلوبي معاصرة وتراث ، ص٢٣٠ .

(٥) ربابعة : الأسلوبية مفاهيمها وتجلياتها ، ص٥٨ .

وتوسيع دلالاتها وتوليد تراكيب جديدة ، لم تكن دارجة أو شائعة في الاستعمال "[1]. ومن اللافت أيضاً أن مستخدم اللغة ذلك الاستخدام المنزاح أو المغاير للمألوف يرمي إلى هدف جمالـــي ، " فهـــو يطمـــع في أن يخلق جمالاً خلال الألفاظ ، كما يفعل الرسام بالألوان والموسيقي و بالأصوات [2].

ولعل الحديث السابق يظهر بجلاء و وضوح أنَّ المفاجأة من الأهداف الكبيرة التي تبـــرز ببـــروز الانـــزياح و تتألق بتألقه فكلما كان الانزياح أكثر بروزاً و توهجاً كانت المفاجأة أكثر تأثيراً و أعظم سطوة على المتلقي ، والعكس صحيح أيضاً .

ولما كانت المفاجأة تمثل الوظيفة الرئيسية للانزياح – كما سلف الإشارة– فقد لوحظ ميل بعض علماء الأسلوب " إلى اعتبار الانحراف حيلةً مقصودة لجذب انتباه القارئ "[3].

وتتـــضح أهمية دور المتلقي بشكل بارز عند النظر في علاقة مفهوم الظاهرة الأدبية بالمتلقـــي ، فالأديب ينتج عملاً أدبياً فنياً ويرسله إلى المتلقي ، هادفاً من وراء ذلك إبلاغ رؤيـــته المـــشحونة بالمـــشاعر مـــستخدماً عناصر اللغة الاستخدام الأكثر ملائمةً لإبلاغ رســـالته. ولـــذلك يلجأ إلى حيلة جذب انتباه السامع قاصداً عنصر المفاجأة ، ولهذا فإن " الكـــتابة الفنية تتطلب من الكاتب أن يفاجئ قارئه من حين إلى آخر بعبارةٍ تثير انتباهه ، حتـــى لا تفتر حماسته أو يفوته معنًى يحرص الكاتب على إبلاغه إياه ، وفي هذا تختلف الكتابة الفنية عن الاستخدام العادي للغة . فأنت في حديثك العادي تلجأ إلى وسائل كثيـــرة

---

(1) ربابعة : الأسلوبية مفاهيمها وتجلياتها ، ص٥٨ .

(2) عيد : البحث الأسلوبي معاصرة وتراث ، ص١٤٨ .

(3) عياد : اللغة والإبداع ، ص٧٩ .

مصاحبة للكلام كي تنبه صاحبك إلى فحوى الرسالة : من استخدام النبر والتعبير بحركات الوجه والإشارة باليدين إلى هزّ ذراع سامعك ... وكذلك وسائل اللغة التي يراد بها جذب الانتـباه إنما تحدث بفضل ما فيها من المفاجأة أو الخروج على سياق الكلام العادي ؛ أي بفضل ما فيها من الانحراف"[1].

---

(١) عياد : اللغة والإبداع ، ص٨١ .

الفصل الأول

من مظاهر علم المعاني في شعر السياب

أولاً : الحذف

ثانياً : التقديم والتأخير

ثالثاً : التكرار

رابعاً : التعريف والتنكير

خامساً : الزيادة

سادساً : الاعتراض

سابعاً : الالتفات

ثامناً : التضاد

تقديـــم : –

لوحظ على شعر السياب – بشكل عام – اشتماله على الظواهر الأسلوبية المختلفة، ولـــذلك فقد جاء هذا الفصل تحت عنوان " من مظاهر علم المعاني في شعر السياب " مشتملاً على الظواهر أو البنيات الأسلوبية المتمثلة في " الحذف ، و التقديم والتأخير ، والتكرار ، و التعريف والتنكير ، و الزيادة ، والاعتراض ، والالتفات ، والتضاد " . بحيث يتقدم كل بنية منها مادة نظرية تجسد أهميتها من وجهة نظر النقد العربي القديم، وتجلي أهميتها التي أشارت إليها الدراسات الأسلوبية الحديثة .

أمّا المادة التطبيقية الخاصة بكل بنية أسلوبية على حده – كبنية التكرار مثلاً– فقد تمثلت في اختيار وتحليل ثلاثة نماذج شعرية – مختارة من شعر السياب – تظهر فيها بنية التكرار جلية واضحة .

ويهدف هذا الفصل إلى التأكيد على أنَّ شاعراً مثل السياب كان يدرك بحق وظيفة اللغة التي تشكل أشهر وسائل التواصل الإنساني ، كما يهدف أيضاً إلى التأكيد – من خـــلال توظـــيف البنـــيات الأسلوبية – على أن السياب قد تجاوز الدلالة السطحية ، واســـتطاع – في كل مرة – أن يقدم رؤيته ويجسد مشاعره بالطريقة التي يراها أكثر تأثيـــراً في المتلقي . ولذلك فلعل المادة التطبيقية (النماذج الشعرية المحللة) في هذا الفـــصل تـــسهم فـــي الكـــشف عن مواطن الانزياح في شعر السياب وأبعادها الفنية والجمالـــية . بالإضـــافة إلـــى بـــيان أثر براعة السياب في اختياره عناصره اللغوية وتوظـــيفها ذلك التوظيف الذي يجسد طريقة السياب الخاصة في تشكيل بنائه الشعري ضمن لغة إيحائية .

أولاً : الحـــذف

الحذف في اللغة القطع أو الإسقاط ومن ذلك في اللسان " حَذَفَ الشيء يحذفه حذفاً : يقطعه من طرفيه ، وعن الجوهري : حَذْفُ الشيء إسقاطه "[١] . أما الحذف اصطلاحاً فهو " إسقاط جزء من الكلام أو كله لدليل ، وزاد النحويون ، فقالوا أو لغير دليل "[٢] . والحذف أسلوب بلاغي قديم ، وهو نوع من الإيجاز* والاختصار ، ويُعرِّف الخفاجي الاختصار المحمود** بأنَّهُ " إيضاح المعنى بأقل ما يمكن من اللفظ "[٣] .

ولم تكن ظاهرة الحذف – التي استأثرت في مواطن غير قليلة من كلام العرب – قد جاءت عفو الخاطر ، أو تركت دون ضابط ، فها هم البلاغيون " يشترطون في الحذف أن يكون هناك من القرائن والملابسات ما يوحي بوجوده ومعرفته ، لذلك فهم يشترطون في الحذف أن إظهار هذا المحذوف يذهب بثراء الدلالة وخصوبتها "[٤] . ويؤكد ابن جني ضرورة وجود دليل على الحذف بقوله :" وليس شيء من ذلك إلا عن دليل عليه وإلا كان فيه ضرب من تكليف علم الغيب في معرفته "[٥] .

---

(١) انظر : ابن منظور : اللسان : : مادة " حذف "

(٢) أبو رعد : ظاهرة الحذف في النحو العربي ، ص٢٢ .

* انظر : السابق ص٢٢، الإيجاز قسمان : أ- إيجاز قصير كقوله تعالى: ﴿ وَلَكُمْ فِي الْقِصَاصِ حَيَاةٌ ﴾حيث وردت في الآية الكريمة ألفاظ موجزة غير أن معانيها كثيرة . ب- وإيجاز حذف ويقع فيه حذف كثير.

** انظر : الجرجاني : أسرار البلاغة ، ص٣٠٨ ، (لا يعُدُّ البلاغيون كل حذف اختصاراً فقولك " زيد منطلق و عمروٌ " لا يُعد مجازاً . أما قولهم " بنو فلان تطؤهم الطريق " فهذا من المجاز لأنه أراد " أهل الطريق ") .

(٣) أبو رعد : ظاهرة الحذف في النحو العربي ، ص٢٣ .

(٤) أبو الرضا ، سعد ، في البنية والدلالة ، الإسكندرية ، منشأة المعارف ، ١٩٨٨ . ص١١٠ .

(٥) ابن جني : الخصائص ، ص٣٦٠ .

ويذكر ابن جني أنّ من أشكال الحذف ما يقع في حذف جملة أو مفرد أو حرف[1].

أمّا موارد المحذوف فكثيرة متنوعة منها ما يقع في باب الاسم كحذف المبتدأ، والخبر، والمضاف ، والمضاف إليه ، والاسم المجرور ، والصفة والموصوف وغيرها مما يقع في هذا الباب ، ومنها ما يقع في الفعل كحذف الفعل ، وحذف الجملة ؛ كجملة الشرط ، وجملة القسم[2] . وأما حذف الحرف " فقد مثل ابن جني بأمثلة متنوعة لحذف حرف العطف وحرف الجر والرابط في جواب الشرط وحرف الاستفهام[3] . ومما يُعدُّ شاهداً على حذف المبتدأ قول جميل بثينة [4] :

هيفاءُ مقبلةً عجزاءُ مدبرةً ريَّا العظام بلين العيش غاذيها[5]

ومما يقع في باب حذف الجملة الفعلية قوله تعالى : ﴿ فَقُلْنَا اضْرِبْ بِعَصَاكَ الْحَجَرَ فَانْفَجَرَتْ مِنْهُ اثْنَتَا عَشْرَةَ عَيْنًا ﴾ * أي فضرب فانفجرت[6] . ومن شواهد المسند (الفعل) ما أنشده الفراء :"

علّفتهـــا تبناً ومـــاءً بارداً حتى غدت همّالة عيناها[7] .

أي علفتها تبناً وسقيتهـــا مـــاءً بارداً ، فالماء لا يُعْلَف كما يُعلف التبــن ، وإنما يُسقى

---

(١) ابن جني : الخصائص ، ص٣٦٠ .

(٢) أبو رعد : ظاهرة الحذف في النحو ، ص٢٩-٤٧ .

(٣) أبو جناح : المباحث الأسلوبية عند ابن جني ، ص٤٣ .

(٤) جميل بثينة ، بن عبد الله بن معمر العذري القضاعي أبو عمرو ، ديوانه ، جمعه وحققه وشرحه د. إميل بديع يعقوب ، بيروت ، دار الكتاب العربي ، ط١ ، ١٩٩٢ ، ص٧٢ .

(٥) انظر: الجرجاني : دلائل الإعجاز ، ص١١٥ .

* سورة البقرة : آية ٦٠ .

(٦) أبو جناح : المباحث الأسلوبية عند ابن جني ، ص٤١ .

(٧) انظر : ابن جني ، التمام في تفسير هذيل ، حققه وقدم له أحمد ناجي القيسي وخديجة عبد الرزاق الحديثي وأحمد مطلوب ، وراجعه د. مصطفى جواد ، بغداد ، مطبعة العاني ، ١٩٦٢ ، ص١٨٠ . حيث يرد البيت غير منسوب .

ويُـشرب ولـذلك وجب تقدير المسند المحذوف للإيجـاز والاختصار كما يرى ابن قتيبـة "[1] .

أما حذف الحرف فيدخل في بابه حذف حروف الجر ومنه قوله تعالى : ﴿ وَإِذَا **كَالُـوهُمْ أَوْ وَزَنُوهُمْ يُخْسِرُونَ** ﴾ * أي كالوا لهم [2]. أما عن أهمية أسلوب الحذف في العربية عند القدماء " فلا يخفى مغزى تنبه ابن جني لضرورة وضوح الدلالة و الإبانة عـن المعنـى بـشكل لا لبس فيه ، وهو شرط لازم لفصاحة الكلام بل هو جوهـر الفصاحة "[3] . أما عبد القاهر الجرجاني فيقول في الحذف " فإنَّك ترى به ترك الذِّكر أفصح من الذكر ، والصمت عن الإفادة أزيدُ من الإفادة ، وتجدك أنطقَ ما تكون إذا لم تنطق ، وأتمَّ ما تكون إذا لم تبن "[4].

ويشير الجرجاني إلى جمال الحذف بقوله" فما من اسم أو فعل تجده قد حُذف ثم أصـيب بـه موضعه وحذف في الحال التي ينبغي أن يحذف فيها إلا وأنت تجد حذفه هناك أحسن من ذكره ، وترى إضماره في النفس أولى وآنس من النطق به "[5] .

" لقـد أكَّـدت البلاغة أهمية الحذف دون أن تشير إلى قيمته الجمالية لأن القيمة الجمالية للحذف لم تدرس ، ولم تُحلَّل وإن أحَسُّوا بأهمية الحذف ، وهو عندهم خروج عن النمط الشائع أو خرق للسنن اللغوية "[6] .

---

(١) انظر : الجربي ، محمد رمضان ، ابن قتيبة ، طرابلس– ليبيا ، المنشأة العامة للنشر والتوزيع والإعلان ، ١٩٨٤ ، ص١١٨ .

* سورة المطففين ، الآية ٣ .

(٢) الجربي : ابن قتيبة ، ص١١٨ .

(٣) أبو جناح : المباحث الأسلوبية عند ابن جني ، ص٤١ .

(٤) الجرجاني : دلائل الإعجاز ، ص١١٢ .

(٥) السابق : ص١١٧ .

(٦) شرتح : الانزياح ووظيفته البلاغية عند بدوي الجبل ، ص٤٤ .

وإذا كان "الحذف من القضايا المهمة التي عالجتها البحوث الأسلوبية والنحوية بوصفها انزياحاً عن المستوى التعبيري العادي "[1]،فلا يُعدُّ – من باب الغرابة – لجوء الشاعر المعاصر إلى هذا الأسلوب البلاغي القديم (الحذف) استغلالاً لإمكاناته الإيحائية[2]، وتظهر أهمية الحذف عند النظر إلى وظيفته المزدوجة؛ فهو ينشط الإيحاء ويقويه من ناحية وينشط خيال المتلقي من ناحية أخرى [3]. " حيث يتضاعف إحساس المتلقي بالفكرة ، وكثيراً ما تجد هذا الحذف وقد وضع مكانه عدة نقاط متجاورة للإيحاء بهذه الدلالة التي تخصب المعنى وتثريه [4].

وإذا كان الحذف ظاهرة أسلوبية سعى إليها الشاعر المعاصر رغبة في الخروج عن المألوف ، وأملاً في إثارة المتلقي فإن دور كل من المبدع والمتلقي لم يتوقف عند هذه الحدود ، " ولذلك فإن الحذف تكنيك أو حيلة من الحيل التي يعمد إليها الشاعر الحديث ليبرز حالة نفسية خاصةً به ، أما القارئ فإن دوره كامن في البحث عن تخريجات أو تأويلات لمثل هذه الخروقات التي يراها أمامه "[5].

ومن نماذج الحذف في شعر السياب قوله في قصيدته (نهاية) :–

" سأهواك حتى .. " نداء بعيد
تلاشت ؛ على قهقهات الزمان
بقاياه في ظلمة .. في مكان ،

---

(1) أبو العدوس : الأسلوبية_ الرؤية والتطبيق ، ص٢٤٧ .

(2) السعدي ، مصطفى : البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي ، الإسكندرية ، منشأة المعارف ، ١٩٨٧، ص١٣٩ .

(3) السابق : ص١٣٩ .

(4) أبو الرضا : في البنية والدلالة ، ص١٠٩ .

(5) ربابعة : جماليات الأسلوب والتلقي ، إربد– الأردن ، مؤسسة حمادة ، ٢٠٠٠ ، ص٩٩ .

وظل الصدى في خيالي يعيد :

" ســـأهواك حتى ســـأهوى " نواح

كما اعولت في الظلام الرياح ،

" ســـأهواك حتى .. ســـ .. " يا للصدى

أصيخي إلى الساعة النائية :

" ســـأهواك حتى .. " بقايا رنين

تحدين دقاتها العاتية ،

تحدين حتى الغدا ،

" ســـأهواك " ما أكذب العاشقين !

" ســـأهوا .. " – نعم .. تصدقين[1] .

قبل محاولة الولوج إلى داخل هذا المقطع الشعري ، تجدر الإشارة إلى أن السياب أثـــبت إلى يسار عنوان قصيدته هذه العبارة الآتية : " سأهواك حتى تجف الأدمع في عيني وتنهار أضلعي الواهية .. " " هي " .

إنَّ اتصال (السين) بالفعل (أهواك) في بداية العبارة السابقة لا يعني أن المرأة المـــشار إليها – هنا – تحب الشاعر ، ولكنه يشكل صورةً من صور التهكم والتوبيخ بسبب بطلان وعدها .

وبالعودة إلى المقطع الشعري السابق فإن الشاعر قد استهله بلفظة (سأهواك) التي لا تشكل حضوراً مشعاً وحركة دؤوبة على امتداد مساحة ذلك المقطع الشعري فحسب ، ولكنها تمثل في الوقت ذاته مفتاح النص أيضاً ، وبالإضافة إلى هذا وذلك فإنها تشكل المحور الأساسي بوصفها البنية التي تتماهى مع مضمون المقطع الشعري بل ربما القصيدة كاملة .

---

(١) السياب : ديوانه ، ج١ ، ص ٧٦ .

ولعل الحذف في هذا المقطع الشعري أهم سمة أو حيلة أسلوبية لجأ الشاعر إليها قاصداً إثارة المتلقي وكسر أفق التوقع عنده لإثارة دهشته واستغرابه ، شاحناً ذهنه مستدرجاً وعيه باتجاه يتمثل معه (المتلقي) رؤية الشاعر ويتلمس أبعادها ، وآثارها النفسية .

ويبدأ الشاعر باستخدام تقنية الحذف بعبارة (سأهواك حتى ...) دون أن يكمل هذه العبارة ، ولكنه اتبعها بعبارة " نداء بعيد تلاشت على قهقهات الزمان بقاياه في ظلمة ...في مكان "التي تشكل نقيض ما وعدت وتعهدت به المحبوبة . إنه النداء الذي يتلاشى متزامناً مع انحسار الزمان وضبابية المكان . فها هو الشاعر يختار كلمة (ظلمة) وكلمة (مكان) وكل منهما في حالة التنكير ، كما يترك بعد كلمة (ظلمة..) دالتان على الحذف ، ليوقظ ذهن المتلقي ويحفزه ، ولعل المكان الخالي يحتمل كلمة باردة أي (في ظلمة باردة) ذلك أن السياب يقول في المقطع الأخير من هذه القصيدة (نهاية) " أكان الهوى حلم صيف قصير خبا في جليد الشتاء ؟ خبا في جليد " . أن علاقة الشاعر بهذه المرأة تسير وفق زمان ساخر (على قهقهات الزمان) ، ومكان غائم غير محدود المعالم .

ويستمر الشاعر في توظيف تقنية الحذف هذه فيقول : " سأهواك حتى ..سـ .. " مهملاً من الكلمة سأهوى الحروف (أ هـ و ى) التي تشكل الفعل المضارع والذي لعله يدلل على الزمن الحاضر وصدق المشاعر ، لكن الشاعر لم يبقِ سوى حرف (..سـ..) الذي لا يساوي سوى الصدى ، ذلك الصدى الذي يتضاءل عندما يحذف الشاعر حرف السين فيقول : (سأهـواك حتى) ليقتصر الصدى على بقايـا رنيـن

ويفعّل الشاعر الحذف " سأهواك " إلى أن تتلاشى معه كلمة (حتى) التي يتلاشى معها الزمان ويحتضر بغيابها المكان . حيث تغيب المرأة بغياب الوعد وبطلانه فها هو الشاعر يتبعها بعبارة " ما أكذب العاشقين " . ويؤكد الشاعر زيف علاقته بهذه المرأة مؤكداً غيابها بقوله في موطن آخر " أحقاً نسيت اللقاء الأخير ، أحقاً نسيت اللقاء " .

أما العبارة الأخيرة من هذا المقطع فكانت " سأهوا " ، ويعلق موسى ربابعة على هذا المقطع الشعري بشكل عام وعلى هذه العبارة بشكل خاص بقوله :" وإن مثل هذه الحذوفات تصدم توقع القارئ وتتشاكس مع افتراضاته ، ولذلك فإن الحذف في مقطع السياب يسبب خلخلة في توقعات القارئ ، فمثلاً يشكل الحذف المتمثل بكلمة " سأهوا " من دون الكاف صدمة لذوق القارئ ووعيه ، ولذلك يثار وعي القارئ الذي اعتاد أن يقرأ الكلمة في المرات الخمس الأولى على أنها سأهواك ، ولكنه يفاجأ في المرة السادسة بسقوط الكاف ، وإن سقوط الكاف يعني حدوث عنصر غير متوقع " (1) .

ومن النماذج الأخرى التي تمثل أسلوب الحذف في شعر السياب أيضاً قوله في قصيدة (حفار القبور) :-

أنا لست أحقر من سواي . وإن قسوت فلي شفيع
أني كوحشٍ في الفلاء...
لم أقرأ الكتب الضخام – وشافعي ضمأ وجوع
أو ما ترى المتحضرين
المزدهين من الحديد بما يطير وما يذيع ؟

---

(1) ربابعة : جماليات الأسلوب والتلقي ، ص١٠٢ .

مهما ادنأت فلن أسفَّ كما أسفُّوا ... لي شفيع
أني نويت .. ويفعلون ؛ وإنَّ من يئد البنينْ
والأمهات ويستحيل دم الشيوخ العاجزين
لأحطُّ من زانٍ بما انتهك الغزاة وما استباحوا !
والقاتلون هم الجناة وليس حفار القبور[1] .

يقول ناجي علوش معلقاً على قصيدة حفار القبور : " يقدم السياب (حفار القبور) مثلاً لذلك الإنسان الأناني الذي يتمنى أن يموت الآخرون لكي يحصل على ما يوفر له المتعة : وحفار القبور هذا رمزٌ لكل طفيلي لا يفكر إلا بنفسه . وبدر عندما يقدم حفار القبور ، لا يقدمه على أنه (حالة فردية) بل على أنه حالة اجتماعية ، ففي المجتمع المفكك المنحل توجد طبقة تعيش من موت الآخرين : وشأن هذه الطبقة شأن حفار القبور الذي يتمنى أن يموت الآخرون[2] .

غير أن واقع القصيدة ينطق بما هو أعظم من ذلك فالشاعر في قصيدته هذه أو في المقطع الشعري المثبت هنا – على الأقل – يقرر أن حفار القبور أضمر رغبته ونيته في الإفادة من موت الآخرين ، غير أنه لم يفد منها على وجه الحقيقة – إنها أمانيّ – يبررها دافع الجوع المتأصل في ذات الشاعر حيث يقول في موطن آخر من هذه القصيدة : " سأموت من ظمأ وجوع إن لم يمت – هذا المساء إلى غد بعض الأنام ؛ فابعث به قبل الظلام ! ". لكن الآخرين في المجتمع أولئك الذين نعتهم الشاعر بالقتلة ، لم يقتصر سلوكهم على النية ، ولكنه دخل حيز العمل والتنفيذ وهم يشكلون بذلك

(١) السياب : ديوانه ، ج١ ، ص٢٩٠-٢٩١ .
(٢) انظر : مقدمة الديوان ،ج١ ص١٨ .

الطبقة الأحقر – حيث نعتها السياب بقوله : " أنا لست أحقر من سواي " – التي تومئ إلى مضمون اجتماعي سياسي ، فلعل هذه الطبقة تستولي على مقدرات الشعب تحاربه في قوته وتقتله وتحيا من موته .

غير أن أهم ما يمكن الإشارة إليه ضمن هذا المقطع الشعري هو استخدام السياب بنية الحذف ، حيث يبرر حفار القبور قسوته مستهلاً هذا المقطع الشعري بقوله : (أنا لست أحقر من سواي . وإن قسوت فلي شفيع أني كوحش في الفلاء ...) .

ومن الطبيعي أن يلفت المكان الخالي انتباه المتلقي ويدفعه لمحاولة ملء هذا الفراغ ، ويظهر من هذا المقطع الشعري – بل من أجواء القصيدة عامة – أن الجوع هو الليل الحالك الذي يخيم على أرجائها متسللاً إلى أعماق الشاعر وعليه فلعل من المناسب ملء الفراغ في عبارة الشاعر السابقة بـــ (بلا غذاء) لتصبح العبارة (أني كوحش في الفلاء بلا غذاء) ؛ بحيث يشكل تكثيفاً لمضمون الجوع . ليس هذا فحسب بل لعل استخـــدام الشاعر لحرف الهمزة بدل التاء المربوطة في كلمة (الفلاء*) يهز المتلقي هزة عنيفة تشكل له صدمة قوية بل ربما مذهلة ، ويبدو من المناسب القول هنا أن حرف الهمزة (ء) مطابق لحرف العين (عـــ) الذي يمثل آخر حروف كلمة (جوع) متخذاً بهذا الاستبدال وسيلة ووظيفة لتضخيم أثر الجوع و استفحاله ووصوله إلى آخر مدياته . ذلك الجوع الذي يشكل شافع الحفار الذي يقول : (وشافعي ظمأ وجوع) .

---

* انظر : ديوان السياب ، ص ١٩٣، حيث يقول في قصيدة المخبر : (فليحلموا هم بالغد الموهوم يبعثوا في الفلاة روح النماء) حيثُ وردت الفلاة بالتاء المربوطة .

ومن مظاهر الحذف في هذا المقطع أيضاً قول الشاعر : (مهما ادنأت فلن أسفَّ كما أسفوا ... لي شفيع إني نويت .. ويفعلون) . فالسياب يصر من خلال هذه الفراغات التي يتركها خالية إبقاء المتلقي متحفزاً مندهشاً متفاجئاً ؛ ليتابع هذا المتلقي تنامي المشهد ، وتباين معطياته . فها هو حفار القبور يتابع المفاضلة بينه وبين القتلة . ولعل من المناسب ملء الفراغ الأول بالعبارة السابقة بكلمة (استباحوا) لتصبح العبارة (فلن أسفَّ كما أسفوا و استباحوا لي شفيع) أما القتلة الذين لا يعانون من الجوع والفقر و الحرمان فلا شفيع لهم سوى طمعهم . وأما الفراغ الثاني في قوله : (إني نويت ... ويفعلون) فلعل من المناسب ملؤه بعبارة (وما فعلت) فتجذر الجوع والحرمان خَلَقَ عند حفار القبور النية غير المقرونة بالفعل ، وأما القتلة فقد تجاوزوا مرحلة النوايا إلى التنفيذ وباشروا القتل لذلك يقول : (القاتلون هم الجناة وليس حفار القبور) .

ومن نماذج الحذف في شعر السياب أيضاً قوله في قصيدة (مدينة السندباد) :-

جوعان في القبر بلا غذاءْ
عريان في القبر بلا رداء
صرخت في الشتاء :
أقضَّ يا مطرْ
مضاجع العظام والثلوج والهباءْ ،
مضاجع الحجرْ ،
وأنبت البذور ، ولتُفَتِّح الزَّهرْ ،
وأحرق البيادر العقيم بالبروقْ
وأثقل الشجرْ [1] .

---

(١) السياب : ديوانه ، ج١ ، ص٢٤٨ .

ويعلق علي الشرع على هذا المقطع بقوله :" والحقيقة أنّ هذا المقطع بمقدار ما يرتبط بمضمون الاختراق الأورفي القائم على إيجاد التواصل بين عالم الأموات والأحياء .. يرتبط أيضاً بأسطورة تموز (ونظيرتها : أسطورة أدونيس) ، الأسطورة التي زودت الشاعر بفكرة التجدد والبعث الناتجتين عن المطر (ويجب التنويه هنا أن فكرة التجدد أو البعث من خلال الماء فكرة أساسية في الفكر الديني أيضاً "[1] .

يفــيد التعليق السابق على المقطع الشعري المتقدم في تحديد الملامح المضمونية لــذلك المقطــع . تلــك الملامح التي تشكل المضمون العام للقصيدة ، وهو مضمون سياســي بالغ الأهمية يتصل بالظروف السياسية في العراق بعد تموز ١٩٥٨ . حيث تــشكل الــثورة الحياة المنبثقة من الموت . ولعل إدراك السياب لهذا الأمر كان وراء اســتخدام البنــى الأسلوبية ومنها بنية الحذف في هذا المقطع سيما وأنّه يشكل مفتاح القــصيدة واســتهلاليتها ، لإثارة المتلقي وحفزه ليظل متيقظاً تلك اليقظة التي تتلاءم وأهمية المحتوى (المضمون) . فاستهل المقطع المتقدم بقوله :

(جوعان في القبر بلا غذاء / عريان في الثلج بلا رداء) .

ويبدو واضحاً جلياً أن السياب – هنا – قد تعامل مع ذهن المتلقي بشكل مباشر ، حيث شوه البنية اللسانية دون مقدمات ، متجاوزاً مألوف التعبير . فحذف المبتدأ (أنا) في العبارتين السابقتين والأصل (أنا جوعان في القبر بلا غذاء / أنا عريان في الثلج بلا رداء) ، ولعله أراد أن يحقق بذلك أمرين : لفت نظر المتلقي إلى قضية الجــوع

---

(١) الشرع ، علي ، الأورفية والشعر العربي المعاصر ، عمان ، منشورات وزارة الثقافة ، ١٩٩٩ ، ص ٦٧.

والعـــري هذا من جهة ، والبحث عمن أصابه هذا الجوع وذلك العري فيكون المتكلم (الشاعر) الذي يعتبر نفسه ممثلاً للشعب الذي يعاني من الظلم والقسوة ، فكلهم جياع، وكلهم عراة .

وتؤكد الجملة التي تأتي بعد ذلك مباشرة (صرخت في الشتاء) أن المحذوف في العبارتين السابقتين هو ضمير المتكلم (أنا) .

ويستمر السياب مستخدماً حيلة الحذف ؛ ليضمن دوام يقظة المتلقي وتحفزه فيقول : (أقضَّ يا مطر مضاجع النجوم والعظام والثلوج والهباء ، مضاجع الحجر) ، وقد حذف الفعل المتعدي وفاعله (أقضَّ) ، وأداة النداء والمنادى (يا مطر) من الجملة الأخيــرة – في العبارة السابقة – (مضاجع الحجر) ، فيكون التقدير (أقضَّ يا مطر مــضاجع الحجر) . ولعله شحن ذهن المتلقي بشحنة قوية جديدة تجعله مهيئاً لمتابعة المــضامين الجزئية المهمة التي تصب في المضمون العام للقصيدة ، وهو المضمون السياسي المتمثل في الصرخة في وجه المطر ليحرك كل شيء حتى الحجر . ولعلها الثورة العارمة الشاملة التي يريد بها تغيير الواقع السياسي السيئ ، الجوع ، والعري ، الظلم ، والحرمان .

ثانياً : التقـديم والتأخيـر

تُعــدُّ ظاهــرة التقديم والتأخير من الظواهر النحوية والبلاغية المهمة ، ولذلك لم يقتصر الالتفات إليها على النحاة ، فقد أولاها البلاغيون أيضاً اهتماماً لافتاً .

ويــبدو أن ســيبويه هــو أول من اعتنى بظاهرة التقديم والتأخير ، " وأشار إلى دلالات بلاغــية كــتقديم الفاعل والمفعول للعناية والاهتمام . ودلالات تتعلق بالصنعة الــشعرية كالــضرورة الشعرية ، التي قد يؤدي فيها التقديم والتأخير إلى قبح الكلام أحياناً "[1] .

أمَّــا ابــن جنــي فقــد خصص من ضمن باب (شجاعة العربية) – في كتابه الخــصائص – فــصلاً في التقديم والتأخير بين فيه أصناف التقديم والتأخير ، كتقديم المفعول على الفاعل ، مما يصح ويجوز تقديمه كتقديم المبتدأ على الخبر ، ثم ذكر بعد ذلــك ما لا يجوز فيه التقديم والتأخير ، كعدم جواز تقديم الصلة على الموصول وغير ذلك مما لا يجوز فيه التقديم والتأخير [2] .

أمَّــا عن اهتمام البلاغيين في هذا المجال ، فها هو الجرجاني يؤكد أهمية وفوائد وجمــال مبحث التقديم والتأخير بقوله : " هو باب كثير الفوائد ، جم المحاسن ، واسع التَّــصرف ، بعيد العناية ، لا يزال يُعبِّرُ لك عن بديعه ، ويقضي بك إلى لطيفه ، ولا تزال ترى شعراً يروقــك مسمعه ، ويلطــف لديك موقــعه ، ثم تنظر فتجد سبب أن

---

(١) انظر : صبح ، خلدون سعيد ، البلاغة في التفسير القرآني الأندلسي ، رسالة دكتوراه ، جامعة دمشق ، ١٩٩٩م ، ص٢٢٩ .

(٢) ابن جني : الخصائص ، ص ٢٦٢ ، و ص٢٨٤ – ٢٨٨ .

راقك ولطف عندك أنْ قدَّم فيه شيء وحوّل اللفظ عن مكانه إلى مكان "[1] .

ويـــرى البلاغـــيون والأســـلوبيون من وراء دراستهم واهتمامهم بمبحث التقديم والتأخيـــر إلى غاية تتمثل في الكشف عن قيمته الدلالية والنفسية في العمل الأدبي[2] .

ويـــرى صـــلاح فـــضل من باب الغرابة أن مبحث التقديم والتأخير " لم يظفر بتسمية اصـــطلاحية فـــي الـــبلاغة العربية بالرغم من أهميته كشكل بارز عندما يتم بطريقة مخالفة للاستخدام العادي بطبيعة الحال "[3] .

وإذا كان النظام المألوف عند النحاة واللغويين يقتضي اعتماد المسند والمسند إليه وذلـــك بذكـــر المبتدأ أولاً والخبر ثانياً ، أو الفعل أولاً والفاعل ثانياً ، إلا أنَّ " الوجه الآخـــر لعلاقـــة الإسناد يمكن أن يتضمن كثيراً من العلاقات الأسلوبية ؛ كالمفارقة ، والتماثل ، والتخالف ، وغيرها من العلاقات المعنوية الكثيرة التي هي في الوقت نفسه لـــون من ألوان ارتباط المتقدم بالمتأخر سواء كان هذا المتقدم المسند إليه أو المسند ، وهـــذا الارتباط يثري فاعلية اللفظة المتقدمة و يدعم نماء الفكرة ، لا سيما عند تنوع وتعـــدد الارتـــباطات بـــين الجمـــل على مستوى النص كلهِ ، فتتشكل بنية ذات القوة التعبيرية ، والدلالة الثرية ، التي يتضاعف إحساس المتلقي بها ، وهكذا يثري الإبداع دلالة الموقعية للفظة المختارة ويرقى بارتباطاتها بأبعد مستوى "[4] .

---

(١) الجرجاني : دلائل الإعجاز ، ص٨٣ .

(٢) انظر : أبو العدوس : الأسلوبية- الرؤية والتطبيق ، ص٢٤٩ .

(٣) فضل ، صلاح ، بلاغة الخطاب وعلم النص ، الشركة المصرية العالمية للنشر – لونجمان ، ١٩٩٦ ، ص٢٧٨ .

(٤) أبو الرضا : في البنية والدلالة، ص١٣٥ .

ولعل الحديث السابق يلفت النظر إلى أهم وظيفة من وظائف الانزياح* ، ألا وهي المفاجــأة التــي تتولد نتيجةً لاستعمال عناصر اللغة استعمالاً مغايراً للمألوف يعكسُ جماليةً توازي إيحائية اللغة .

ومن نماذج التقديم والتأخير في شعر السياب قوله في قصيدة (ذهبت) :

ذهبت فاستحال بعدك النهارْ
كأنه الغروبْ ،
كأنّما سحبت من خيوطه النّضارْ .
وظلل المدارج انكسارْ
ومثلها انكسرت ، غام في خيالي الجنوبْ
ينوء بالخريفْ
تعرّت الكروم ، والجداول انطفأنَ ، والحفيفْ
بصمتها انتظارْ [1] .

دون مقدمات يستهل السياب هذا المقطع الشعري ، وبشكل مباشر بالفعل الماضي (ذهــبتِ) مؤشــراً واضحاً على غياب المرأة ، ويظهر أن الشاعر قد اختزل المسافة الزمنية المفترضة بين غياب المرأة واستحالة النّهار إلى ما يشبه الغروب ، باستعمال حــرف العطف المقترن بالفعل المضارع (فاستحال) لإظهار سرعة التحول المفاجئ الذي طرأ على أحوال الشاعر بعد اختفاء المرأة التي لعلها (عشتار) – رمز المحبوبة – عشتار التي وصفها السياب قائلاً (عشتار ، أم الخصب ، والحب ، والإنسان)** .

---

* قد ينجم الانزياح عن بنية التقديم والتأخير ، وقد ينجم عن غيرها من البنى الأسلوبية الأخرى كالالتفات ، والحذف ..إلخ .

(١) السياب : ديوانه ، ج١ ، ص١١٢-١١٣ .

** انظر : ديوان السياب : ج١ ، ص ٢١٠ .

حـضورها حـياة ، وغـيابها موت ، لذلك فإن الشاعر يكثف صورة غياب المرأة لتنحدر باتجاه الموت فيقول (تعرت الكروم ، والجداول انطفأن ...) .

ويـبدو مـن الملائـم الالـتفات – هنا – إلى أن الشاعر قد استعمل تقنية التقديم والتأخير ، وذلك في غير موقع من هذا المقطع الشعري ، فما كاد المتلقي يطمئن إلى أن الـنص يتمدد تدريجياً دون خرق أو تجاوز البنية التركيبية (النحوية) المألوفة في الأبيات الثلاثة الأولى حتى فاجأ المتلقي بعد ذلك وفي أماكن عدة من هذا المقطع بقوله : (وظلـل المدارجَ انكسارٌ) مقدماً المفعول به المدارج على فاعله انكسار . وقوله : (... الجـداولُ انطفـأن ، والحفيفُ يموت ...) حيث قدم الفاعل الجداول على فعله انطفـأن ، والفاعل الحفيف على فعله يموت . ولعل هذه الاستعمالات اللغوية المغايرة للمألوف ، قد شكلت صدمة أو مفاجئة للمتلقي وولدت عنده دهشة واضحة ، فالمدارج تشكل محوراً مهماً هنا لعلاقتها بالحياة فهي الطريق إلى الحياة وهي السبيل إلى المرأة ولقد قدمها الشاعر لأهميتها ، ولأجل ذلك أيضاً أراد أن يوجه انتباه المتلقي إليها ، هذا بالإضافة إلى أن لغة الشاعر قد اختيرت بدقة متناهية، فالشاعر جعل المدارج منكسرة، فكـسر بذلك أفق التوقع لدى المتلقي ليتنامى بذلك استغرابه وتتعاظم دهشته . ذلك أن الظـلام أو السحاب أو القتام يمكن أن تقوم بوظيفة التظليل ، غير أن المتلقي لا يتوقع أن يظلل الانكسار المدارج .

أمَّـا عـن وظيفة تقديم (الجداول) و(الحفيف) فلعل الشاعر قصد بها إثارة انتباه المتلقـي بعد أن عرف ما حل بالكروم من تعري ، ليعرف ما حل بالجداول ، فيكون الانطفـاء وما حل بالحفيف ليكون الموت ، وهي أمور متصلة بانكسار الشاعر الذي يمثل انكسار (المدارج) الطريق إلى الحياة الطريق إلى المرأة المفقودة .

ومــن الجديــر بالملاحظــة أن هذا المقطع غني بالبنيات الأسلوبية المتآلفة التي ســاهمت في توضيح ملامح نص شعري يمتاز بفنياته المتقنة وجمالياته الأخاذة ، هذا بالإضافة إلى الاستعارات التي غيرت معالم عناصر هامة وأساسية للحياة ، وذلك في قول الشاعر فالجداول انطفأن ، والحفيف يموت ، فالجداول تجف ولا تنطفئ والحفيف يــسكن ولا يمــوت ، غير أن الشاعر يريد أن يوضح رؤيته للأشياء هذه الرؤية التي تجسد انكساره ، الناجم عن غياب المرأة التي غابت الحياة بغيابها .

ولعــل ما سبق يشير بجلاء ووضوح إلى أن الانزياحات التركيبية التي تضمنها النص قد تزامنت أيضاً مع انزياحات دلالية ، كان لها حضورها الفني والجمالي اللذان يجسدان براعة السياب في استعمالاته اللغوية الفريدة .

ومن نماذج التقديم و التأخير في شعر السياب قوله في قصيدة (أنشودة المطر):-

أتعلمين أي حزنٍ يبعث المطر ؟

وكيف تنشج المزاريب إذا انهمر ؟

وكيف يشعر الوحيد فيه بالضّياع ؟

بلا انتهاء – كالدم المراق ، كالجياع ،

كالحبّ ، كالأطفال ، كالموتى – هو المطر !

ومقلتاك بي تطيفان مع المطر [(١)] .

يمــثل المقطع الشعري السابق أنموذجاً آخر من النماذج التي تحتضن بنية التقديم والتأخير التي وظفها السياب في مواطن شتى من قصائده الشعرية ، غير أن السياب

---

(١) السياب : ديوانه ، ج١ ، ص٢٥٥ .

كثيراً ما كان يُسخر أكثر من بنية أسلوبية واحدة ضمن المقطع الشعري الواحد ، ولعل هذا الوصف ينطبق على المقطع الشعري الذي يطالعنا الشاعر فيه بالبنية الاستفهامية الواضحة في الأسطر الثلاثة الأولى باستخدام الأداتين (الهمزة ، وكيف) .

ويعلق حسن ناظم على سياق السطر الشعري (أتعلمين أي حزن يبعث المطر ؟) بقـوله : " – إنـه – لا يتضمن أية إشارة إلى جهل المخاطبة بل إنّه يشير إلى تهويل معـين لطبـيعة الإحساس الطاغي بإزاء مشهد المطر ، إنّه الحزن الذي يمثل الشرخ علـى المـستويين العاطفي واللساني في آن . فالبنية اللسانية تنكسر ولا تؤدي ما هو مـتوجب عليها ، ومن ثم تحقق توازياً مع الانكسار الذي يشيع في العلاقة (الحزن ، المطر)[1] .

ويـستمر حـسن نـاظم بالتعليق على السطرين الثاني والثالث – المبدوئين باسم الاسـتفهام كـيف باستخدام التقنية ذاتها ؛ فنحن إزاء انزياح ، حيث لم تستطع البنية الاستفهامية أن تنجز الوظيفة التي وضعت لها أصلاً ، وذلك لإظهار نشيج المزاريب والشعور بالوحدة والضياع الناجمان عن العلاقة الأصلية (الحزن ، المطر)[2] .

وإذا كان المقطع الشعري السابق يشتمل على البنى الأسلوبية كالتقديم والتأخير ، والاسـتفهام ، والتـشبيهات المتلاحقة كما هو الحال في السطر الرابع من المقطع السابق (كالحب ، كالأطفال ، كالدم المراق ، هو المطر) وربما غيرها من البني الأسلوبية ، إلا أن الأمـر الأكثـر أهمية والواجب الالتفات إليـه بإمعان في المقطع

---

(١) ناظم : البنى الأسلوبية ، ص١٤٨-١٤٩ .

(٢) السابق ، ص١٤٨-١٤٩ .

الـشعري الـسابق هـو الحديث عن بنية التقديم والتأخير التي تبدو واضحة في قول الـسياب : (بلا انتهاء – كالدم المراق ، كالجياع ، كالحب ، كالأطفال ، كالموتى – هـو المطر) لأن تقدير الكلام (المطر بلا انتهاء كالدم المراق ...) غير أن الشاعر عمـد إلى مصادرة حق (المطر) المبتدأ بتقديم شبه الجملة (بلا انتهاء) عليه مؤكداً على استمرارية انهمار المطر مصدر الحزن الذي يشكل عالماً خاصاً لا تظهر ملامحه إلاّ من خلال نشيج المزاريب و شعور الوحيد (الشاعر) فيه بالضياع .

إن ورود لفظـة المطـر (اسـماً ظاهراً) ثلاث مرات في هذا المقطع – هذا بالإضافة إلى الضمائر التي تعود إليه – يؤكد بما لا يدع مجالاً للشك على أنها اللفظة المحـورية فـي هذا المقطع ، هذه اللفظة التي استدرك السياب – هنا – أنها لا تمثل الجانب السلبي المتمثل بالحزن فقط ، ولكنها مثلما تمثل الموت والجوع ، تمثل الحب والبـراءة (كالأطفال) تماماً كما يجنح المطر في واقعه تارة إلى الدمار والخراب ، وتارة إلى البعث والحياة .

ومن نماذج التقديم و التأخير في شعر السياب قوله في قصيدة (ليلة في العراق):-

وألهبَ كُلَّ ألواح الزجاج الزُّرقِ في الظلماءْ
فنوَّر غرفتي ، إيماضُ برقٍ ثم رشَّ مدارجَ الأفقِ
نُثار من حطام الرعد فارتعشتْ له الأصداء
وحفَّ ، على الدجى ، غابٌ من الأمطار و الأزهار والورقِ ،
وكنتُ أصيح من أرقي
ومن مرضي : " أريد الماء ! "
وتخنق صوتي الظمآن وهوَهةُ الدجى والماء [1] .

---

(١) السياب : ديوانه ، ج١ ، ص٣٢٥ .

يمثل المقطع الشعري السابق القطعة الشعرية الأولى من قصيدة (ليلة في العراق) تلك التي نظمها في الثامن من نيسان عام ١٩٦٣ ، أي قبل عامين من وفاته تقريباً ، " حيث كان طريح الفراش يشكو من شلل تام في أطرافه السفلى وضمور شديد في جميع عضلات جسمه "[١] .

وتبدو بنية التقديم والتأخير واضحةً مع امتداد المقطع الشعري من أوله إلى آخره حيث استخـدمها الشاعر ثلاث مرات ظهرت في قوله (وألهب كلَّ ألواح الزجاج ... إيماض برقٍ) مقدماً المفعول به (كلَّ ألواح) على الفاعل (إيماضُ) . وفي قوله : (ثم رش مدارجَ الأفق نثارٌ من حطام الرعد) حيث قدَّم المفعول به (مدارج) على الفاعل (نثار) . وفي قوله : (وتخنق صوتي الظمآن وهوهة الدجى والماء) حيث قدم المفعول به (صوتي) على الفاعل (وهوهة) .

ولعل تقديم المفاعيل الثلاثة (كلَّ ، مدارج ، صوتي) يومئ إلى حالة الخضوع للمـرض و الاستسلام إلى هذا المصير المحتوم ويظهر ذلك واضحاً في قول السياب (وكـنتُ أصـيح من أرقي ومن مرضي : " أريد الماء ! ") . فهذه المفاعيل السابقة الذكر وقع على كل منها فعل فاعله ، فهي مسلوبة الإرادة ، عديمة الفاعلية ، كالسياب المريض المقهور المشلول جسدياً ونفسياً .

إن اليأس الناجم عن المرض يجر على الشاعر ذكريات الألم والرهبة فها هو يقول فـي موطن آخر من قصيدة (ليلة في العراق) التي أُخذ منها هذا المقطع : (وألقى البـرق ، أرقص ظلَّ نافـذتي على الغـرفة ، فـذكرني بماضٍ من حياتي كله ألم).

---

(١) السياب : ديوانه : مقدمة ناجي علوش ، ج٢ ، ص٤٠١ .

وليُظهر الشاعر هذا المضمون فقد فعّل تقنية الاختيار ، فشرع باختيار الفعل الماضي (ألْهَبَ) من بين بدائل أخرى كانت متاحة (أنار ، أضاء ...) وعمم اللهب بإضافة كلمة (كلّ) إلى الألواح لتصبح الألواح كلها زرقاء من لهيب البرق . وهكذا أصبحت دلالة البرق سلبية ، بينما هي في الأصل مؤشر ومبشر بالمطر والخير .

ثم جعل الرعد بشارة المطر السلبية الأخرى نثاراً من حطام يملأ مدارج الأفق . هذه المدارج السبيل إلى الأفق الحرية الخلاص من المرض والألم والذكريات المؤلمة، هذا بالإضافة إلى الاستعارة الواردة في آخر المقطع (وتخنق صوتي الظمآن وهوهة الدجى والماء) ، فالصوت لا يظمأ .

ويبدو أن السياب – هنا – في هذا المقطع قد نجح نجاحاً باهراً في محاولته استغلال إمكانات اللغة وتوظيف عناصرها ليحقق بذلك أعلى درجات التأثيرية ، متجاوزاً لغة الخطاب العادي – التي لا انزياح فيها – وصولاً إلى الوظيفة الجمالية .

وإذا كانت المفاجأة – التي تحدث هزّة غير متوقعة عند المتلقي – هي الوظيفة الرئيسية التي أكدت الدراسات الأسلوبية من نسبتها إلى الانزياح [(١)] . فلعل السياب قد بادر إلى تحقيقها من بداية المقطع الشعري السابق ، حيث اختار الفعل (ألهب) واتبعه بالمفعول به (كلّ ألواح) ، ثم توالت الانزياحات كما سلفت الإشارة .

---

(١) انظر : ص٦٤ من هذه الدراسة .

ثالثاً : التكـــرار

التكـــرار لغة " إعادة اللفظ الواحد بالعدد أو بالنوع (أو المعنى الواحد بالعدد أو الـــنوع) في القول مرتين فصاعداً "[1] ، أما " في الاصطلاح البلاغي ، فهو نوع من الحشو نكرر فيه ألفاظاً بعينها للتأكيد عليها ، وإظهار أهمية مدلولاتها ، نحو : تكلم ، لقد راقتني كلامك ، وراقتني لهجتك "[2] .

والتكـــرار مظهر من المظاهر البلاغية فهو قسم من أقسام علم المعاني أحد علوم البلاغة الرئيسة ؛ المعاني والبيان والبديع . " ولعل من أهم فوائد التكرار التي ذكـــرها البلاغـــيون والتـــي ينبغي أن يهدف إليها الشاعر ، العناية بالمكرر أو التلذذ بذكره أو تخصيصه أو تمييزه عن غيره أو توكيد المعنى الذي يهدف إليه الشاعر أو التنبيه عليه أو زيادة التنبيه عليه وغيرها "[3] .

ويـــبدو أن العرب كانت تأنف من تكرير ألفاظها راغبة عنها ، فقد " تحدث ابن جني في غير موضع من مصنفاته عن استثقال العرب تكرير ألفاظها ومحاولة تحاشيها ذلك .. قال – ابن جني – ومما يدل على قوة الكلفة عليهم في التكرار أنهم لما صاغوا ألفـــاظ التوكـــيد لـــم يرددوها بأعينها ، وذلك كقولهم : جاءني القوم أجمعون أكتعون أبصعون ، فخالفوا بين الحروف ، ولكن أعادوا حرفاً واحداً منها تنبيهاً على إعلانهم

---

(١) السجلماسي ، أبو محمد القاسم ، المنتزع البديع في تجنيس أساليب البديع ، تحقيق علال الغازي ، الرباط ، مكتبة المعارف ، ١٩٨٠ ، ص٤٧٦ .

(٢) ابن ذريل ، عدنان ، اللغة والأسلوب ، دمشق ، منشورات اتحاد كتاب العرب ، ١٩٨٠ ، ص١٠٨ .

(٣) المجيد ، محمد حسن علي ، ظاهرة التكرار في شعر شاذل طاقة ، الأقلام ، دائرة الشؤون الثقافية والنشر ، بغداد ، ع١١ ، ، تشرين الثاني ، ١٩٨٣ ، ص٤٦ .

أنـــه موضــــع يخـــتارون تجشم التكرير من أجله .. قال – ابن جني – ومن تجنب التكريــر قـــوله تعالى : ﴿ لا يَسْتَوِي مِنْكُمْ مَنْ أَنْفَقَ مِنْ قَبْلِ الْفَتْحِ وَقَاتَلَ أُولَئِكَ أَعْظَمُ دَرَجَــةً مِـــنَ الَّذِينَ أَنْفَقُوا مِنْ بَعْدُ وَقَاتَلُوا ﴾ [الحديد] ولم يقل : من بعد الفتح تجنباً للتكرير "[1] .

وإذا كان النقاد القدماء قد التفتوا إلى ظاهرة التكرار ، فقد أولاها المحدثون جُلَّ اهتمامهم باعتبارها " ظاهرة من الظواهر التعبيرية التي تعامل معها الشعراء ووظَّفوها لإنـــتاج الدلالـــة ، وحققـــوا بهـــا نـــوعاً مـــن الإيقاع الذي يؤكد طبيعة الشعرية في صياغتهـــم"[2] .

وتجدر الإشـــارة إلى أن أنواع وصور التكرار التي تـــرد في بنية النص الشعري تتدرج تحت ثلاثة أصناف كما بينها مصطفى السعدي هي : تكرار الصيغة ، وتكرار التركيب ، وتكرار الصور والرموز باعتبارها تركيباً لغوياً ، أمَّا تكرار الصيغة فمنه ؛ الدواخل (كحروف الجر وأدوات الشرط والنداء). والسوابق (كحروف المضارعة). واللواحق (كالضمائر المنفصلة والمتصلة) . والخوالف (كالتعجب و الاستغاثة) ، كما شمل أيضاً تكرار الأسماء والأفعال . وأما تكرار التركيب ؛ فيشمل تكرار الجملة المبـــتورة مـــن مثل (يا مارس الحزين) ، وتكرار (برج الحمل) في قصيدة نزار قباني (بانتظار سيدتي)[3] .

---

(١) انظر : أبو جناح : المباحث الأسلوبية عند ابن جني ، ص٤٤ .

(٢) عبد المطلب : قراءات أسلوبية ، ص١٠٧ .

(٣) انظر: السعدي : البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي ، ص ١٤٧– ١٦٤.

ومن مظاهر اهتمام المحدثين بظاهرة التكرار والتفاتهم إلى وظيفتها ودلالتها النفسية وشروط نجاحها بما يظهر قيمتها وفائدتها قول نازك الملائكة " إن للتكرار علاقة بظروف الشاعر النفسية إن التكرار الناجح هو ما يتوفر فيه شرطان ؛ أنْ يكون اللفظ المكرر متين الارتباط في السياق ، والثاني أنْ يلقى عناية الشاعر التامة .. إن التكرار – في حقيقته – إلحاح على جهة ما في العبارة يعني بها الشاعر أكثر من عنايته بسواها ، لأنه يسلط الضوء على نقطة حساسة ، تكشف عن اهتمام المتكلم بها. فهو إذن ذو دلالة نفسية قيّمة تفيد الناقد الأدبي الذي يدرس الأثر ويحلل نفسية قائله ، لأن التكرار يضع ما بين أيدينا مفتاحاً للفكرة المتسلطة على الشاعر "(١) .

أما الدوافع الفنية للتكرار " فتكمن في تحقيق النغمية والرمز لأسلوبه ، ففي النغمة هندسة الموسيقى التي تؤهل العبارة وتغني المعنى (وللتكرار خفة وجمال لا يخفيان ولا يغفل أثرهما في النفس حيث إن الفقرات الإيقاعية المتناسقة تُشيع في القصيدة لمسات عاطفية ووجدانية يفرغها إيقاع المفردات المكررة بشكل تصحبه الدهشة والمفاجأة مما يجعل حاسّة التأمل والتأويل لديهم ذات فاعلية عالية ، كما أن قابلية النفس للإثارة العاطفية والاستجابة والمشاركة الوجدانية في اللغة المنغومة الموقَّعة أسرع وأبلغ من الاستجابة للغة الموقعة) "(٢) .

ومن نماذج التكرار في شعر السياب قوله في قصيدة (حفار القبور):-

أَظلُّ أحلم بالنعوش ، وانقض الدرب البعيدْ
بالنظرة الشزْراء ، واليأس المظلل بالرجاء

---

(١) مجيد : ظاهرة التكرار في شعر شاذل طاقة ، ص٤٧ .

(٢) انظر : السعدي : البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي ، ص١٧٣ .

يطفو ويرسب ، والسماءُ كأنَّها صَنَمٌ بليدْ

لا مأْمَلٌ في مقلتيه .. ولا شواظ .. ولا رثاءْ ؟

لو أنَّها انفجرتْ تُقهقِه بالرعود القاصفاتِ !

لو أنَّها انكمشتْ و صاحت كالذِّئاب العاوياتِ

" فات الأوان ، فخطَّ لحدَكَ واثْوِ فيه إلى النشورِ ؟

لو أنَّها انطبقتْ عليَّ كأنَّها فمُ أُفعوانْ !

لو أنَّها اعتصرتْ قواي ! ومات ظلُّ الأرجوانْ (1)

يبدأ الشاعر المقطع الشعري السابق بالبنية الاستفهامية المباشرة (أظلُّ أحلم بالنعوش) تجسيداً للحيرة ، وإيذاناً (باليأس المظلل بالرجاء) وتبقى هذه الصورة ماثلة أمام ناظري الشاعر متماهية في (يطفو و يرسب) ويبقى معها الحلم بعيد المنال كما الدرب البعيد .هذا بالإضافة إلى ما تترجمه الأفعال المضارعة (أظل ، يطفو ، يرسب) من دوام الحال (الثبات) .

إن الحلم البعيد الذي يطمح (حفار القبور) إلى تحقيقه يمثله مشهدٌ مقتض بالنعوش ، مما يتيح له حفر المزيد من القبور ، ثم المزيد من الأجور ، فالعيش الكريم أو (الطيبات من الرغيف ، إلى النساء ، إلى البنين هي منّة الموتى عليَّ فكيف أشفق بالأنام ؟ فلتمطرنَّهم القذائف بالحديد و بالضرام) على حد تعبيره*. ليصبح انعدام تحقيق هذا الحلم عند الشاعر (حفار القبور) موازياً للموت . فها هو يقول (سأموت من ظمأ وجوع إن لم يمت – هذا المساء – إلى غدٍ بعض الأنام ؛ فابعث به قبل الظلامْ)**.

---

(1) السياب : ديوانه ، ج1 ، ص294 .

* انظر : ديوان السياب (قصيدة حفار القبور) ، ص290 .

** انظر: السابق ، ص288 .

ويـــبدو أن بنـــية التكرار هي البنية الأكثر حضوراً فقد ظلت طافية على سطح المقطع الشعري السابق ،حيث تكرر الحرف (لو) أربع مرات متبوعاً بالفعل الماضي في آخر المقطع .

وهـــنا لا بـــد من التنويه إلى أن الحرف (لو) من الحروف الدواخل كما سبقت الإشـــارة وقد " فسرَّه سيبويه لما كان سيقع لوقوع غيره ، بينما فسره غيره بأنَّه حرف امتناع لامتناع "[1] . أي امتناع الجواب لامتناع وقوع الشرط . كما أن الحرف (لو) يستخدم لما مضى من الزمان [2] . وقد تكرر الحرف (لو) في القطع الشعري السابق أربـــع مرات متبوعاً بالفعل الماضي (لو أنها انفجرت .. ، لو أنها انكمشت .. ، لو أنها انطبقت .. ، لو أنها اعتصرت ..) وتشير تاء التأنيث هنا إلى السماء – التي لا تـستجيب لـــرغبة الشاعر (والسماء كأنها صنم بليدْ) – فانفجار السماء وانكماشها وانطباقها واعتصارها ، تشكل قوام حلم الشاعر تعميم مشهد الموت والدمار .

ولعل شروط التكرار الناجح قد توفرت بتكرار الحرف (لو) فقد ارتبط بالسياق ارتـــباطاً متيناً وذلك عندما أرتبط بالأفعال الماضية التالية له (انفجرت ، انكمشت ، انطـــبقت ، اعتـــصرت) وهي أفعال ترتبط بالسياق العام للمقطع والقصيدة ، وبذلك يحمل الحرف (لو) دلالة الألم وقوة التمني والحسرة ، وبذلك يكون قد استقى دلالته من الأفعال التي تلته ضمن سياق النص بوجه عام ، وكان مما ضاعف فاعلية ووظيفة الحرف (لو) داخل سياق المقطع الشعري ، غياب الجواب – غياباً تاماً – ليس على

---

(١) ابن عقيل ، بهاء الدين عبد الله بن عقيل العقيلي الهمداني المصري ، شرح ابن عقيل ، ج٢ ، د.ت ، ص٣٨٥ .

(٢) السابق ، ج٢ ، ص٣٨٥ .

صـــعيد المقطع الشعري السابق وحسب ، بل على صعيد القصيدة حتى آخرها ، مما يـؤكد عناية الشاعر التامة بهذه البنية الأسلوبية – التكرار – من جهة ، وشحن ذهن المتلقـــي وكسر أفق التوقع لديه ، وخيبة انتظاره نتيجة لغياب جواب الشرط (لو) من جهة أخرى .

ومن نماذج التكرار في شعر السياب قوله في قصيدة (سِفر أيوب):–

لك الحمد مهما استطال البلاء
ومهما استبدَّ الألم ،
لك الحمد ، إنَّ الرزايا عطاءٌ
وأن المصيبات بعض الكرم
– – – – – – – – – –
شهورٌ طوال وهذي الجراحْ
تُمزّق جنبيَّ مثل المُدى
ولا يهدأ الداء عند الصباح
ولا يمسح الليل أوجاعه بالردى
ولكنَّ أيوب إن صاح صاح :
" لك الحمد ، إنَّ الرزايا ندى ،
وإن الجراح هدايا الحبيبْ
أضم إلى الصدر باقاتها ،
هداياك في خافقي لا تغيب ،
هداياك مقبولةٌ هاتها ! "
– – – – – – – – – –
وإن صاح أيوب كان النداءْ :
" لك الحمد ، يا رامياً بالقدرْ
ويا كاتباً ، بعد ذاك ، الشّفاء ! "[1]

---

(1) السياب : ديوانه ، ج1 ، ص149– 150 .

يبدأ الشاعر مقطعه الشعري السابق بالجملة الاسمية (لك الحمد) ويبدو جلياً واضحاً للمتلقي ومن الوهلة الأولى أن الشاعر قد أجرى تعديلاً على اللغة مستعملاً عناصرها استعمالاً مغايراً للمألوف خارجاً على المعتاد ، وذلك عندما قدَّم شبه الجملة (الخبر – لك) على المبتدأ (الحمد) ؛ قاصداً من وراء ذلك تحقيق أهم وظيفة من وظائف هذا الانزياح وهي المفاجأة ؛ لجذب انتباه المتلقي لمضامين هذا المقطع الشعري بل لمضامين القصيدة على وجه العموم ، تلك المضامين التي تظهر باتجاهين متوازيين يتمثل أولهما باستبداد الألم الذي لا يهدأ عند الصياح ولا يمسح الليل أوجاعه بالردى ، بينما يتمثل الثاني بالرضا والقبول رغم أنَّ جراح المرض تمزّق جنبي الشاعر مثل المدى .

وتبدو بنية التكرار واضحة في المقطع الشعري السابق عندما يكرر الشاعر الجملة الاسمية (لك الحمد) أربع مرات ، تلك الجملة التي تجعل " الفقرة الشعرية السابقة تقوم في إطار فني يتجلى في الحوار فالسياب يخاطب الله – عز وجل – وفق حوار مباشر يحيله السياب إلى دلالات فكرية ،إذ إنَّ الحوار هنا هو الدعاء المنطوي على القبول بالقدر"[1] .

ويعلق مصطفى السعدي على بنية التكرار بقوله :" يقيم السياب على جملة قصيرة (لك الحمد) ولكنها محورية تتفرع عنها دلالة وتعود إليها ؛

لك الحمد مهما استطال البلاء
لك الحمد إن الرزايا عطاء

---

(١) مراشدة ، عبد الباسط ، التناص في الشعر العربي الحديث ، عمان، دار ورد للنشر والتوزيع ، ٢٠٠٦، ص ١١٨ .

لك الحمد إن الرزايا ندى

لك الحمد يا رامياً بالقدر

وتجلى أن محاور النص الفكرية تكمن في الأبعاد الثلاثة : البلاء ، العطاء ، القضاء و القـدر . وارتباط جملة (لك الحمد) بكل منها بيّن ولعل في هذا الارتباط يكمن السر في استدعاء أسطورة أيوب إطار هذه التجربة رمزاً للصبر والتجلد "[1].

ويبدو أن تكـرار الخطاب الموجه إلى الله تعالى (لك) يعكس صـورة تتضمن تقابلاً يشكل طرفه الأول عظمة قدرة الخالق ونفاذ أمره و قَدَرِه ، بينما يشكل الطرف الثاني ضعف الشاعر وخضوعه واستسلامه أمام تلك العظمة وذلك القدر الإلهي .

ولعل الانكسار النفسي الذي أصاب الشاعر والذي نجم عن المرض والعجز يبدو جلـياً فـي توظيف بنية الاختيار في قول الشاعر (ولكن أيوب إن صاح صاح) فقد اختار الشاعر الفعل صاح – وكرَّره – من بين بدائل مختلفة (صاح ، صرخ ، نادى) ربمـا لأن الـصياح يـشكل السلوك الأكثر ملائمة للتعبير عن أثر المصيبة و عظمة المـصاب (المرض) الذي أصبح الموت معه مسحة خلاص تمنّى الشاعر أن تأتي ليلاً ، إن تجربة (أيوب / السياب) الخاصة (أسطورة الصبر والتجلد على المرض) تجعـل صياحه تعبيراً عن تجربة مؤلمة ما كان لأحد من البشر أن يعيشها ، لذلك فإن أيوب إن صاح صاح .

ومن نماذج التكرار في شعر السياب– أيضاً– قوله في قصيدته (أنشودة المطر):–

في كل قطرة من المطر

حمراء أو صفراء من أجنةِ الزّهَرْ

(١) السعدي : البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي ، ص١٦٣ .

وكل دمعة من الجياع والعُراة
وكل قطرة تُراق من دمع العبيدْ
فهي ابتسامٌ في انتظار مبسم جديد
أو حُلمة توردت على فم الوليدْ
في عالم الغد الفتي ، واهب الحياة

وينهي السياب القصيدة مكرراً المقطع السابق كما هو :
في كل قطرة من المطر
حمراء أو صفراء من أجنةِ الزّهَرْ
وكل دمعة من الجياع والعُراة
وكل قطرة تُراق من دمع العبيدْ
فهي ابتسامٌ في انتظار مبسم جديد
أو حُلمة توردت على فم الوليدْ
في عالم الغد الفتي ، واهب الحياة
ويهطل المطر ..[1]

يشكل العرض الشعري السابق أنموذجاً يمثل تكرار مقطع شعري كامل . وأول ملاحظـــة يمكن تسجيلها على المقطع السابق المكرر هو التماثل على مستوى المقطع كاملاً ، حيث تكرر المقطع كما هو دون تغيير .

و " قد يلاحظ أن هذا التكرار المقطعي يحتاج إلى وعي كبير من الشاعر بطبيعة كونه تكراراً طويلاً يمتد إلى مقطع كامل . وأضمن سبيل إلى نجاحه أن يعتمد الشاعر إلى إدخال تغيير طفيف على المقطع المكرر "[2] . ولعل الكلام السابق لا يشكل مقياساً أو معياراً مطلقاً ، فليس كـــل تغيير طفيف عـــلى المقطع الشعري الكبير المكرر هو

(1) السياب : ديوانه ، ج1 ، ص256-257 .
(2) انظر : السعدي : البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي ، ص164 . وانظر أيضاً : الملائكة ، نازك، قضايا الشعر المعاصر ، دار العلم للملايين ببروت ، 1978 ، ص 285 .

الـضمان الوحيد أو السلوك الأمثل لضمان نجاح ذلك التكرار ؛ ثم أن أي تغيير في المقطـع لا يستلزم بالضرورة تحقيق بنية أسلوبية تشكل انزياحاً إيجابياً يحقق مفاجأة واضـحة فـي سياق التركيب ، كما أن خلو المقطع الشعري المكرر من أي تغيير لا يـؤدي بالضرورة إلى اتساق رتيب يغيب معه عنصر المفاجأة و تتوارى بسببه خيبة ظن المتلقي .

ولعـل مـن المناسب القول إنّ لكل مقطع شعري – إبداعي– خصوصيتـه التي تتجلـى معهـا مـواطن الإبداع والجمال فيه ، بحيث يصبح المقطع الشعري المكرر ملتصقاً بالدلالة الكلية للنص ذلك الالتصاق الذي يجعله جزءاً لا ينبتر عنها بحال .

وإذا كانت خصوصية المقطع السابق ونجاحه أمران لا يتحققان خلال تقديم الخبر (شـبه الجملة من الجار والمجرور– في كل –) وتأخير المبتدأ (فهي ابتسام) فلعل تأخير المبتدأ المؤخر (فهي ابتسام) أي تأجيل وروده إلى ما بعد أسطر شعرية أربعة يوقـع الـنص في خلخلة تركيبية تتحقق من أجل تهيئة أرضية راسخة يكون تموضع المبتدأ المؤخر (فهي ابتسام) بموجبها تموضعاً خاصاً ، و بذلك ينحرف التركيب من أجل هدف دلالي محض "(١) .

إنَّـه الابتـسام (الأمل ، الحياة) الذي لا تأتي إلا بعد المعاناة (الثورة) التي سـتنبت معها أجنة الزهر ، الثورة التي تخرج من أجنتها من دموع الجياع والعراة ، ومـن دم العبـيد . " وفي ورود كل واحد من هذه المستلزمات تتولد ضرورة تأجيل المبتدأ المؤخر حتى يستوفي مستلزماته الدلالية ليأتي في موضع يحقق فيه فعالية عالية

---

(١) ناظم : البنى الأسلوبية ، ص١٩٢ .

عبــر التمهــيدات التي سبقته ، إذ كانت بمثابة المحرضات عليه ، حتى إذا كان هذا الرسوخ وهذا الانضباط إنَّما تحقق على حساب انتهاك البنية التركيبية "[1].

إذن فهذا الانتهاك أو الانزياح التركيبي كان له دوره الفاعل الذي أدى إلى اتساق الدلالة داخل المقطع وتناغمها مع الدلالات العامة للنص . ضمن لغة إيحائية مختارة ، فهذا الابتسام (الأمل– الحياة) آت من الأصول أو المكونات الأساسية (أجنة الزهر)، (الدموع) أثر مشاعر الجوع والعري .

---

(١) ناظم : البنى الأسلوبية ، ص١٩٢ .

رابعاً : التعريف و التنكير

لعل الكلمة هي الوسيلة الأكثر قدرة على التعبير عن معنًى من المعاني الخافية في الـــنفس . ويدخل التعريف والتنكير ضمن القسم الثاني من أقسام الكلمة وهو الاسم . ذلك أن التعريف والتنكير لا يكون إلا في الضمير، والاسم الموصول ، واسم الإشارة. " ويعـــرض ابن جني لدلالة التنكير في اللغة و أثرها في مجرى العبارة بالموازنة مع حالة التعريف التي تمثل نمطاً مغايراً في دلالتها وما تنصرف إليه عند الاستعمال "[(١)]

وإذا كـــان المقـــصود بالتعريف الدلالة على شيء معين محدد بواحد من وسائل التعريف المعهودة ، فالمراد بإطلاق النكرة أصل المعنى في عمومه ، وهي في الوقت ذاتـــه صالحة بحسب وصفها اللغوي لأن تطلق على كل فروع المعنى الأخرى ، حين تخـــصص بلـــون من التخصص ، وهي حين لا تخصص تترك متسعاً للتصور لكي يدرك احتمالات المعنى فيها[(٢)] .

وتجـــدر الإشارة أنَّ لكل من التعريف والتنكير أغراضه البلاغية العديدة . فمن الأغـــراض البلاغـــية للمعـــرفة على سبيل المثال ؛ الفخر ، والتعظيم ، والتعميم في الخطـــاب ، أو استعادة المواقف والصفات المرتبطة بالعلم سواء كانت حسنة أم سيئة فـــمن أمثلـــة تأكيـــد الذات والفخر استخدام الضمير أنـــا ، ومـــن ذلك قـــول المتنبي

---

(١) أبو جناح : المباحث الأسلوبية عند ابن جني ، ص٤٤ .

(٢) درويش : دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتراث ، ص ١٥٥-١٥٦ .

مفتخراً [1] :

أنا الذي نظر الأعمى إلى أدبي وأسمعت كلماتي من به صممُ[2] .

وللتنكير أيضاً أغراضه ، فقد تكون للتخصيص أو للتعظيم ، أو التنكير ، أو التقليل . ومما يأتي للتخصيص مثلاً قوله تعالى : ﴿ خَتَمَ اللَّهُ عَلَى قُلُوبِهِمْ وَعَلَى سَمْعِهِمْ وَعَلَى أَبْصَارِهِمْ غِشَاوَةٌ ﴾ [البقرة] ، فالغشاوة هنا نوع خاص من الأغشية غير ما تعارف عليه الناس ، والمراد التعامي عن الحق والإعراض عن آيات الله "[3] .

" وتلعب هذه القيمة الخلافية على مستوى الأداء الشعري من خلال قيمتي الحضور والغياب قيمة دلالية ذات فاعلية شعرية مُسهمة مع غيرها من عناصر البنية "[4] . وبالإضافة إلى ذلك فإن التنكير والتعريف " جدلية بلاغية يمكن للمبدع أن يوظفها لتعميق الدلالة والكشف عن معنى البنية وصولاً إلى مستوياتها المتعددة ، وإذا كان التعريف في بعض توظيفاته تحديداً للدلالة ، وبياناً لدقة ما ترمز إليه اللغة بشكيلاتها المختلفة ، فإن التنكير يمكن أن يكون تعميماً يمنح البنية مقدرة على العطاء المتجدد المتواصل الذي يثري الدلالة متجاوزاً المتعارف عليه "[5] .

ومن نماذج التعريف والتنكير في شعر السياب قوله في قصيدته (دار جدي) :

---

(1) المتنبي ، أبو الطيب أحمد بن الحسين بن عبد الصمد الجعفي الكوفي الكندي ، ديوانه ، بشرح أبي البقاء العكبري ، ضبط نصه وصححه د. كمال طالب ، بيروت ، دار الكتب العلمية ، ١٩٩٧ ، ص ٣٨٨ .

(2) انظر : درويش : دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتراث ، ص ١٥ .

(3) انظر : أبو الرضا : في البنية الدلالية ، ص١٥٥ .

(4) السعدي : البنيات الأسلوبية ، ص ٢١٥ .

(5) أبو الرضا : في البنية والدلالة ، ص ١٥٣ .

مطفأةٌ هي النوافذ الكثار
وباب جدّي موصَدٌ وبيته انتظار
وأطرق الباب ، فمن يجيب ، يفتحُ ؟
تجيبني الطفولة ، الشباب منذ صار ،
تجيبني الجرار جف ماؤها ، فليس تنضح :
" بويب " ، غير أنها تذرذر الغبار .
مطفأة هي الشموس فيه والنجوم(١) .

يشكل المقطع الشعري السابق نسيجاً شعرياً لافتاً. حيث يوظف فيه السياب تقنيات عـــدة ، تحرك الدلالة باتجاه الظلمة المطبقة والحيرة والانتظار ، فيبدأ الشاعر باختيار اللفظـــة (مطفأة) نكرة ، على صيغة اسم المفعول المجهول الفاعل ، خبراً مقدماً على المبتدأ المؤخر (النوافذ) المنعوت بلفظ (الكثار)(٢) .

لقد عمد الشاعر إلى مفاجأة المتلقي وإثارة دهشته منذ اللحظة الأولى عندما جعل لفظـــة (مطفـــأة) نكرة ثم أخذت فجوة التوتر(٣) تتسع شيئاً فشيئاً بالتزامن مع اكتمال الـــصورة ووضـــوحها تدريجياً . فغاب فاعل الإطفاء ، مترافقاً مع الانزياح أو كسر البـــناء الذي تمثل في تقديم الخبر (مطفأة) على المبتدأ للعنـــاية والأهمية ، وتأكيداً على دلالة الإطفاء (أصل المعنى) . ولعل اختيار (مطفأة) بهذه الصفـــات بالإضافة

---

(١) السياب : ديوانه ، ج١ ، ص١٠١ .

(٢) انظر : مراشدة ، عبد الباسط ، محورية الزمن في قصيدة (دار جدي) للسياب ، مجلة الآداب والعلوم الإنسانية ، كلية الآداب ، جامعة المنيا ، ع٥٢ ، ابريل ، ٢٠٠٤ ، ص٢٤-٢٨ . حيـــث يعلـــق على التقنيات المشار إليها من حيث أثرها وفاعليتها في إنتاج دلالات المقطع الشعري السابق .

(٣) انظر : أبو ديب : في الشعرية ، ص٥٧ . حيـــث يرى أن الشعـــرية تزداد كلما ازدادت الفجـــوة بين البنيتين . والمقصود (البنية السطحية والبنية العميقة) .

إلى وصف النوافذ بأنها (كثارٌ) لتعميم الظلمة أمور تتآلف معاً مجسدة وظيفة (مطفأة) الدلالية وهي التهويل والتعميم . فالنوافذ مطفأة كلها والباب موصد والجرار جف ماؤها دلالة على تراخي الزمن وطوله .

إنها صورة جافة تتآلف عناصرها ودلالاتها لتؤكد الانتظار الدائم والثبات على تلك الحالة التي تحققها صيغة (مطفأة) الاسمية الخالية من الزمن[1]. وتأكيداً على ذلك يكرر الشاعر هذه الصيغة في السطر الأخير متبوعة بالصيغ الاسمية (مطفأة هي الشموس فيه والنجوم) . كل ذلك يكثف دلالة (الإطفاء) ويزيد من فاعليتها ويُمدِّد حالة الصمت والانتظار التي لم يستطع الشاعر اختراقها إلا من خلال كسر حاجز الزمن بالعودة إلى الماضي (زمن الطفولة والشباب) الذكريات التي يزول كل شيء بزوالها ، ليُخيم الانتظار من جديد .

وتجدر الإشارة إلى أن ابتداء المقطع وانتهاءه بلفظة (مطفأة) يشير إلى دقة الشاعر في اختيار العناصر اللغوية المشار إليها في المقطع الشعري السابق مما يؤكد القصدية التي لعلها ارتقت بلغة السياب – في هذا المقطع – إلى أعلى درجات الإيحائية والجمال .

ومن نماذج التعريف والتنكير في شعر السياب – أيضاً–قوله – في قصيدته (المومس العمياء):–

عمياء كالخفاش في وضح النّهارِ ، هي المدينة ،

---

(١) انظر : درويش : دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتراث ، ص ١٥٣ . يقول " أمّا الاسم فإنّه لخلوه من الزمن ، يصلح للدلالة على عدم تجدد الحدث ، وإعطائه لوناً من الثبات " .

والليل زاد لها عماها .
والعابرون :
الأضلع المتقوّسات على المخاوف والظنون ،
والأعين التعبى تفتش عن خيال في سواها
وتعدّ آنية تلألأ في حوانيت الخمور :
موتى تخاف من النشور
قالوا سنهرب ، ثم لاذوا بالقبور من القبور ![1]

قبل الولوج إلى داخل المقطع الشعري السابق لاكتشاف دلالاته وعلاقاته المتشابكة ، لعل من المهم الإشارة إلى تلك المفارقة الكبيرة بين مشاعر السياب الحميمة تجاه القرية من جهة ، ومشاعره المتناقضة تجاه المدينة من جهة أخرى . فقد " كان حنين السياب إلى الطبيعة أصيلاً متجذراً في النفس ، حنيناً مفتوحاً على المستقبل ، ولم يكن مقصوراً على فترة من فترات نموه العاطفي أو الفكري ، كان كلما امتد به العمر ازداد غربة من واقع المدينة وطبيعة حياتها ، وحنيناً إلى العراء والريف والطبيعة ، وكان السياب مشغولاً على الدوام بإقامة فراديس قروية باهرة في الكثير من شعره ، ليعوّض عما لقيه في المدينة من إهمال وأذى "[2] .

ويبدو أن الاختيارات والتراكيب اللغوية التي تشكل المقطع الشعري السابق تومئ إلى اختلال العلاقة القائمة بين السياب والمدينة . فقد بدأ السياب مقطعه الشعري مخبراً عن المدينة بأنها عمياء بأسلوب خالف معه سنن العربية مقدماً الخبر (عمياء)

---

(١) السياب : ديوانه ، ج١ ، ص ٢٦٩ .
(٢) العلاق ، علي جعفر ، المدينة في الشعر : دراسة في موقف الشاعر العراقي من المدينة ، الآداب ، ع ١-٣ ، آذار ، ١٩٨٦ ، ص٢٢٠ .

علـــى المبـــتدأ المؤخر (المدينة) الذي أجله الشاعر إلى آخر السطر الشعري إثارة لتـــساؤلات المتلقـــي عمن تكون هذه العمياء التي سارع الشاعر إلى تشبيهها بالخفاش الذي يفقد القدرة على الرؤية في وضح النهار مبالغة في وصف شدة العمى .

ويسارع السياب إلى إحكام ربط أجزاء المقطع الشعري السابق خلال عطف جملة (والليل زاد لها عماها) مؤكداً ديمومة وثبوت العمى المطلق الذي تستحيل معه الرؤية. ولعـــل صـــيغة النكـــرة (عمياء) التي تشكل الصيغة الاستهلالية في المقطع تهول وتـــضخم عمـــى المدينة ليس هذا فحسب بل إن ارتباط صيغة (عمياء) ببقية أجزاء المقطع الشعري تؤكد أيضاً أنها تفيد (التحقير) . تحقير المدينة التي تجعل المخاوف والظنون تكتنف قلوب العابرين ، وتتعب عيونهم في البحث عن خيال في (سواها)؛ التي لعلها القرية أو الريف الذي ما توقف حنين الشاعر إليه .

ويـــبدو أن عمـــى المدينة المتمثل في تهالك القيم الإيجابية فيها جعلها موطن قلق وهلاك للعابرين الذين لا مفر لهم من قضاء المدينة إلى قدرها المُميت .

أمّا المقطع الشعري التالي من قصيدة (اللقاء الأخير) للسياب فيمثل نموذجاً من نماذج توظيف المعرفة – (اسم الإشارة – هذا) حيث يقول :-

هذا هو اليوم الأخير ؟!

واحسرتاه ! أتُصدِّقين ؟ ألن تخفَّ إلى لقاء ؟!

هذا هو اليوم الأخير . فليته دون انتهاء !

ليت الكواكب لا تسير ؛

والساعة العجلى تنام على الزمان فلا تُفيق !

خلفتني وحدي – أسير إلى السراب بلا رفيق[١] .

تشير القراءة الأولى للمقطع الشعري السابق إلى إشكالية الزمن التي يعاني منها الشاعر بشكل واضح . ويبدو أن (اليوم الأخير) الذي ذكره الشاعر في السطرين الأول والثالث يحمل له الشيء و نقيضه ؛ فهو يمثل له أقصى درجات السعادة المشوبة بأعلى درجات القلق والحيرة .

ولعل هذه الأهمية البالغة لهذا اليوم هي التي جعلت الشاعر يستهل مقطعه الشعري السابق بالمسند إليه (هذا) ليميزه أكمل تمييز ، ليكون أدل على الحال[٢] . " وربما كان ذكر المسند إليه هنا ، وجعله اسم إشارة قد اسهم في إعطاء هذه القوة للدلالة ؛ لا سيما عندما تكرر اسم الإشارة هذا – (في السطر الشعري الثالث) – لأنه بذلك يكون قد جمع بين كونه مسنداً إليه (مبتدأ) يحمل شحنةً تأثيرية في صدر البيت ، بالإضافة إلى وظيفته الإشارية فيضاعف من إحساس المتلقي بدلالة علاقة الإسناد المتكونة من اسم الإشارة وما يرتبط به "[٣] . وزيادة في تأكيد خصوصية هذا اليوم أتبع الشاعر المسند إليه (هذا) بصيغ التعريف (هو اليوم الأخير) . ثم أخذ الشاعر يعرض إشكالية الزمن التي يعاني منها فتحسر(واحسرتاه) متبعاً ذلك التحسر بالصيغ الاستفهامية التي تجسد الحيرة والقلق والاستنكار والدهشة بقوله : (أتُصدّقين ؟ ألن تخفَّ إلى لقاء ؟!) ، ثم كرر ذلك السطر الشعري الأول (هذا هو اليوم الأخير) مؤكداً على تسارع الزمن وقرب النهاية فيسرع إلى صيغ التمني التي لعل هذا اليوم معها لا ينتهي ، وذلك عندما تتوقف الكواكب عن المسير – حيث يتوقف الزمن – ثم

---

(١) السياب : ديوانه ، ج١ ، ص ٤٩ .

(٢) انظر : أبو الرضا : في البنية والدلالة ، ص١٦٧ .

(٣) السابق ، ص ١١١ .

لـيت (هذه الساعة العجلى تنام على الزّمان فلا تُفيق) ، ولعل اختيار السياب لكلمة (عجلى) تؤكد مرة أخرى إشكالية الشاعر مع الزمن ، ورغبته في كسر قوانين الكون ليتوقف الزمن ؛ وإلا بقي السياب وحيداً يسير إلى السراب بلا رفيق على حد تعبيره .

ويظهـر مع المقطع السابق أن الشاعر يختار عناصره اللغوية التي تبرز رؤيته للأشـياء معبرة عن مواقفه ومشاعره تجاه الكون والأحداث . فاختار صيغة التعريف (هـذا) فـي بدايـة مقطعه الشعري السابق إدراكاً منه لدورها البلاغي الذي يؤهلها للتمييـز الذي يوازي تميز اليوم الأخير عند السياب ، حيث بدأ مقطعه الشعري باسم الإشـارة (هـذا) لـيلفت نظر المتلقي بقوةٍ فيها من التنبيه ما يؤكد أهمية ذلك اليوم بدلالات النص بوجه عام .

يبدأ السياب مقطعه الشعري السابق باسم الإشارة المعرفة (هذا) . ولعله قصد من وراء توظيفه على هذا النحو أن يميز المسند إليه (هذا) تميزاً كاملاً – عن بقية الأيام ؛ لما يختص به من أهمية بالغة ، فهو يوم المتناقضات ، اليوم الذي يقضي فيه الشاعر أجمـل اللحظات وأسعدها بدرجة يتمنى معها أن تتسَمّر الكواكب . وتنام الساعة على الزّمان فلا تفيق ، كل ذلك حتى لا ينتهي هذا اليوم السعيد . وهو في الوقت ذاته ذلك الـيوم الـذي يثير في نفس الشاعر الحسرة ، فيكثر من التساؤلات التي تجسد حيرته وقلقه فيقول : (أتصدقين) ، ثم يتساءل أيكون بعد ذلك لقاء ؟ ثم يقرر في النهاية أنّه يسير إلى السراب بلا رفيق .

ومـن الواضـح أن الشاعر قد كرر عبارة (هذا هو اليوم الأخير) في السطر الـشعري الثالث من المقطع السابق ، مؤكداً قلقه الذي تعاظم خلال تعاظم المسند إليه

عبـــر ارتـــباطه دلالياً بأجزاء المقطع الشعري كله مقترناً بأساليب التحسر والاستفهام والتمني .

خامساً : الزيادة

لم تأتِ الزيادة في العربية من قبيل العبث أو الفساد أو الحشو " وإنّما تحمل معاني ، كالتوكـيد والتنـصيص والتعمـيم والتخصيص بجوار ما تحمله من جمال الأسلوب وبلاغــته " [1] .ومن الأغراض البلاغية الأخرى للحروف ، ما تفيده (لا) التي للإباء والجحـود كما في قوله تعالى : ﴿ **مَا مَنَعَكَ أَلا تَسْجُدَ** ﴾[2] فزاد في الكلام (لا) لأنه لم يسجد . وزيدت (لا) أيضاً في القرآن الكريم للرد على المكذبين كما في قوله تعالى : ﴿ **لا أُقْسِمُ بِيَوْمِ الْقِيَامَةِ ، وَلا أُقْسِمُ بِالنَّفْسِ اللَّوَّامَةِ** ﴾[3] ، ﴿ **فَلا أُقْسِمُ بِالشَّفَقِ** ﴾[4] ، ﴿ **لا أُقْسِمُ بِهَذَا الْبَلَدِ** ﴾[5] ، ذلك أن إدخال (لا) أبلغ في الرد [6] .

وتتـنوع الـزيادات في الأساليب بين زيادة الحروف كحروف الجر ، وحروف العطف .. ، وزيادة الفعل (كان ، أصبح ، أمسى) ، وزيادة الظروف (إذ ، إذا)[7].

ومن الزيادة ما يقع إشباعاً للمعنى واتساعاً في الألفاظ . على سبيل المجاز ، ومن ذلك قوله تعالى:﴿ **فَرَاغَ عَلَيْهِمْ ضَرْبًا بِالْيَمِينِ** ﴾[8] أي ضرباً شديداً قوياً، فالزيادة هنــا

---

(١) طلب : الزيادة في الأساليب العربية ، ص٥ .

(٢) سورة الأعراف ، آية ١٢ .

(٣) سورة القيامة ، آية ١، ٢ .

(٤) سورة الانشقاق ، آية ١٦ .

(٥) سورة البلد ، آية ١ .

(٦) انظر : الجربي ، ابن قتيبة ومقاييسه البلاغية والأدبية والنقدية ، ص ١٢٨ .

(٧) انظر : طلب : الزيادة في الأساليب العربية ، ص ٦- ٢١ .

(٨) سورة الصافات ، آية ٩٣ .

لتوكيد شدة الضرب [1] . وإذا كان القرآن الكريم خير ما يمثل أساليب العربية ، فـإن كلام العرب – شعراً أو نثراً – لم يخل من هذه الأساليب حتى يومنا هذا .

وإذا كانت الاستعمالات اللغوية التي لجأ إليها السياب تومئ إلى اختيارات وضعت معهـا الألفاظ في مواقعها الملائمة بما يحقق اتساق الأداء وتماسك البناء للكشف عن الفكرة. فلا غرابة أن يعثر المتأمل في شعر السياب على الزيادة موظفة في شعره ذلك التوظـيف الذي يجسد رؤيته للأشياء ، ضمن لغة إيحائية معبرة ، لا تخلو من جمال الأسلوب وبلاغته بما يحقق الدهشة مؤشراً واضحاً على تأثير المتلقي بالفكرة .

ومما يمثل نماذج الزيادة في شعر السياب قوله في قصيدة (مدينة السندباد) :

جوعانُ في القبر بلا غذاءْ
عريان في الثلج بلا رداء*
صرخت في الشتاء :
أقضَّ يا مطرْ
مضاجع العظام والثلوج والهباءْ ،
مضاجع الحجرْ ،
وأنبت البذور ، ولتفتح الزَّهرْ ،
وأحرق البيادر العقيم بالبروقْ
وفجِّر العروق
وأثقل الشجرْ [2] .

تكشف القراءة الأولى للمقطع الشعري السابق عن اهتمام السياب بمضموني الجوع

---

(1) الجربي : ابن قتيبة ومقاييسه البلاغية والأدبية والنقدية ، ص ١٢٦-١٢٧ .

* سبق التعليق على هذا المقطع الشعري كنموذج من نماذج الحذف ، انظر : ص٧٧-٧٩ من هذا البحث .

(2) السياب : ديوانه ، ج١ ، ص ٢٤٨ .

والعـــري ، بـــل إن اللفظتـــين (جوعان / عريان) تمثلان قصديةً تجاوزت اختيار العناصـــر اللغوية ، إلى قصدية وضعها السياب الموضع الملائم الذي يحقق الاتساق للكشف عن الفكرة . هذا بالإضافة إلى الحيل الأسلوبية التي لجأ إليها الشاعر ؛ لتحقيق جمال الأسلوب وبلاغته ، في لغةٍ إيحائية تستأثر باهتمام المتلقي وإعجابه .

ويبدو أن اختيار الشاعر للفظتين (جوعان / بردان) ممنوعتان من الصرف يأتي منـــسجماً مع عدم القدرة على تصريف الأحوال وتغيرها بما يدرأ الجوع ويدفع البرد والحـــرمان . ثم أن الشاعر لجأ إلى حذف المبتدأ (أنا) في بداية السطر الأول . وفي بداية السطر الثاني أيضاً ليلفت نظر المتلقي إلى مضموني الجوع والعري (جوعان / عـــريان) بحـــيث تمـــثل هاتان اللفظتان كلمتين محوريتين ليس على مستوى المقطع الشعري فحسب بل على مستوى القصيدة كلها أيضاً .

ويـــتجاوز الشاعر مألوف الاستعمال اللغوي إلى أكثر من هذا ، فيعمد إلى زيادة القيد (بلا غذاء) في السطر الشعري الأول ، والقيد (بلا رداء) في السطر الشعري الثاني ، فكل واحدة من هاتين الزيادتين تمثل فضلة ؛ لأن المعنى المراد دونهما واضحٌ عـــندما يقـــول : (.. جوعان في القبر) و (عريان في الثلج) لكن الشاعر أضاف الـــزيادات المشار إليها أعلاه للتأكيد على ترسيخ الإحساس بالجوع والبرد ، وأثرهما المتأصـــل فـــي نفس الشاعر ، لأنه الجوع الذي أصاب المستضعفين – المحكومين – والبرد الذي بات ينثُّ من أجساد الجائعين . فالزيادة – هنا– ليست فضلة لا فائدة منها، ولا حشواً رذيلاً لا معنى له ، ولكنها زيادة تركت أثرها الجمالي ، ووظيفتها البلاغية التي عبرّت عن أقصى درجات الجوع و أعلى درجات البرد .

ومـــن نمـــاذج الزيادة في شعر السياب – أيضاً – قوله في قصيدة (في السوق القديم) :

كم طاف قبلي من* غريب ،
في ذلك السوق الكئيب .
فرأى وأغمض مقلتيه ، وغاب في الليل البهيم .
وارتج في حلق الدخان خيال نافذةٍ تضاء ،
والريح تعبث بالدخان ...
الريح تعبث ، في فتور واكتئاب ، بالدخان ،
وصدى غناء
ناءٍ يذكِّرُ بالليالي المقمرات وبالنخيل ؛
وأنا الغريب .. أظلُّ أسمعه وأحلم بالرحيل
في ذلك السوق القديم (١) .

يستهل السياب مقطعه الشعري السابق بقوله (كم طاف قبلي من غريب) مشيراً إلى كثرة الغرباء الذين طافوا السوق قبله . ويبدو أنَّ الكآبة المسيطرة على أجواء هذا السوق تصيب كل من يدخله فيداخله إحساس الغربة . ويبدو – أيضاً – أنَّ الشاعر قد لجـأ إلى تصعيد الإحساس بالغربة عندما أضاف حرف الجر الزائد (من) في السطر الأول (كم طاف قبلي من غريب) ليضاعف الإحساس بالغربة ويعممه ويؤكده .

---

* انظر : طلب : الزيادة في الأساليب العربية ، ص٩ ، حيث يقول : " تزاد من الجارة في الأسلوب للتنصيص على العموم لإفادة التوكيد للمعنى المراد .. ومن شروط زيادتها : أن تسبق بنفي أو استفهام – و – أن يكون مجرورها نكرة – أو – فاعلاً أو مبتدأ أو مفعولاً به . وانظر أيضاً : ابن عقيل : تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد ، ص١٧ ، يقول : " وأجاز الكوفيون زيادتها – من – في الإيجاب بشرط تنكير مجرورها ، ومنه عندهم : قد كان من مطر أي قد كان مطر " .

(١) السياب : ديوانه ، ج١ ، ص ٤٤ .

ولعل شعور السياب بالقلق وعدم الاستقرار قد دفعه إلى الهروب من ذلك المشهد – بـل تلـك المـشاهد التي لم يفصح عنها لهولها – الذي ارتجَّ فيه خيال نافذة تضاء ضمن مشهد ضبابي ، حيث تعبث الريح بالدخان في فتور واكتئاب . إن هذه الصورة وإن كانـت ضبابية وصدى الغناء فيها بعيد ، إلاَّ أنها تذكر الشاعر بالليالي المقمرات وبالنخيل .

ويظهر أن الشاعر أيضاً قد تعلق بخيال النافذة المضيئة وسيلة و سبيلاً للخروج مـن عالم السوق المظلم الكئيب إلى (الحلم) الليالي المقمرات والنخيل . ويبقى الحلم الـذي يتمنى السياب تحقيقـه رغم ضبابيتـه وارتداده إلى الماضي البعيد – يلح على الشاعر – ؛ لذلك فهو يضل يسمع صدى الضياء ويحلم بالرحيل إلى الليالي المقمرات والنخيل .

ويبدو أن الشاعر قد زاد حرف الجر (من) في السطر الأول من المقطع الشعري الـسابق ، ثـم أدخلـه علـى الكلمة المحورية (غريب) تأكيداً على إحساسه بالغربة وامتدادها في نفسه .

وقد اختار السياب عناصر مقطعه الشعري السابق بدقةٍ تثير دهشة المتلقي وتجسد رؤيـته لواقع السوق . ولعل المهم هنا هو الالتفات إلى اختيار عناصر السطر الأول (كـم طاف قبلي من غريب) فادخل كم التكثيرية على الفعل الماضي (طاف) واتبعه بالظرف – المتصل بياء النسبة إلى الشاعر – (قبلي) تماهياً مع إيغال السوق في القدم، ثم جاء بحرف الجر الزائد (من) الذي أفاد تعميم الغربة وتأكيدها ، وأدخله على الكلمة المحورية (غريب) .

ويبدو أن دلالة الفعل طاف تومئ بعدم الاستقرار لأن (الطواف) الحركة الدائبة المستمرة من عادة الغرباء الذين يفتقرون إلى مكان يلجؤون إليه ، وهو مختلف ضمن سـياقه الـذي ورد فيه عن الأفعال (سار ، عبر ، مرَّ) والتي لعلها لا تنبؤ بمدلول الفعل (طاف) .

سادساً : الاعتراض

قيل في الاعتراض لغة : " اعترض الشيء دون الشيء أي حال دونه "[1] أمَّا في الاصـطلاح عند علماء البلاغة فهو " اعتراض كلام في كلام لم يتم معناه ، ثم يرجع إليه فيتممه كقول النابغة الجعدي[2] :

ألا زعمت بنو سعد بأني   ألا كذبوا كبير السنّ فاني

وقول كثير[3] : لو أن الباخلين و أنت منهم   رأوك تعلموا منك المطالا "[4] .

فقد اعترض الجعدي في البيت الأول بقوله (ألا كذبوا) . حيث وقع الاعتراض بـين اسم إن وخبرها . أمَّا غرضه فهو دفع زعم بني سعد وتكذيبهم . وأمَّا كثير فقد اعتـرض في البيت الثاني بقوله : (وأنت منهم) وهذا الاعتراض غرضه الاستدراك وتحقير المهجو بنسبته للبخلاء .

أمَّا عن أشكال الاعتراض ، فقد يأتي الاعتراض بين عناصر الجملة الاسمية ، أو عناصر الجملة الفعلية أو الصفة والموصوف ، أو المعطوف والمعطوف عليه ، ولذلك

---

(١) انظر : لسان العرب : مادة (عرض) .

(٢) النابغة الجعدي ، قيس بن عبد الله بن عدس بن ربيعه الجعدي العامري ، ديوانه ، دمشق ، منشورات المكتب الإسلامي ، ط١ ، ١٩٦٤ ، ص١٦٢ .

(٣) كثير عزة ، ابن عبد الرحمن بن الأسود بن عامر الخزاعي ، ديوانه ، جمعه وشرحه د. إحسان عباس ، بيروت ، دار الثقافة ، ١٩٧١ ، ص٥٠٧ .

(٤) العسكري : الصناعتين الكتابة والشعر ، ص٤٤١ .

فـــإن فاعلية الاعتراض تأتي من موقعه إذ أنه يرد بين عنصرين متلازمين غالباً من مثل المسند والمسند إليه ، والنعت والمنعوت والفعل والفاعل ، والقول ومقوله[١] .

يتبـــين ممـــا سبق أن الاعتراض أن يؤتى في السياق بجملة معترضة تفصل بين المتلازمـــين "[٢] . ومـــن هـــنا تأتـــي أهمية الاعتراض وأثره في التركيب . إذ " إنَّ الاعتـــراض يكـــون بتغييـــر التـــرتيب في عناصر الجملة ، أي بتحويل أحد عناصر التـــركيب عن منزلته و إقحامه بين عناصر طبيعتها التسلسل كما يكون بزيادة عنصر أو أكثر من عنصر أجنبي تماماً عن التركيب ، يقطع هذا التسلسل [٣] .

ويـــشكل الاعتراض عند الناقد أحمد جاسم الحسين شكلاً من أشكال الانزياح حيث يقول : " إن الاعتراض يشكل خرقاً للمألوف من الألفاظ في تتابعها التركيبي ، إذ إنه يوقـــف ســـير الـــسرد الشعري ، بهدف إيضاح شيء أو توكيد شيء . وهذا الإيقاف لمسيرة التتابع هو انزياح عن العادي ، إذ يأتي بين الفعل والفاعل، أو المبتدأ و الخبر، وهـــذا الاعتراض يحضر بين هذه المتلازمات فيوقف المسيرة المدلولية ، وبنية الذهن لشيء غامض أو سواه ، وهو بهذا الخرق يحقق فاعليته ، ووجوده وقيـــمته ، ويترك بـــصمته علـــى التـــركيب اللغوي ، بأنه يبعث فيه فاعلية وحيوية ، تلفت الانتباه إليه وتُسيِّرهُ نحو الوظيفة الجمالية (الشعرية) التي تمتزج مع الوظيفة البلاغية "[٤] .

---

(١) انظر : شرتح : الانزياح ووظيفته البلاغية عند بدوي الجبل ، ص٤٧-٤٩ .

(٢) فضل : بلاغة الخطاب وعلم النص ، ص٢١٤ .

(٣) الطرابلسي ، محمد الهادي ، خصائص الأسلوب في الشوقيات ، منشورات الجامعة التونسية ، ١٩٨١ ص٢٩٠ .

(٤) الحسين ، أحمد جاسم ، الشعرية ، قراءة في تجربة ابن المعتز العباسي ، دار الأوائل ، ٢٠٠١ ، ص١٦٤ . وانظر أيضاً : عصام شرتح : الانزياح ووظيفته البلاغية عند بدوي الجبل : ص٤٧ .

وتتـــنوع أغـــراض الاعتراض بتنوع أهداف المتكلم (الشاعر- في النصوص الـــشعرية) ، فقد يأتي الاعتراض للاستدراك أو التعظيم ، أو التحقير أو التأكيد ، أو التوضـــيح ، وربمـــا يأتـــي لأغراض تجمع بين الاستدراك والتعظيم ، أو الاستدراك والتوضيح ، أو التوضيح والتوكيد ، أو غير ذلك مما يبوح به معنى التركيب وتتجلي عـــنه دلالته [1]. وكلما كانت فاعلية الاعتراض أكثر تأثيراً في التركيب حققت تأثيراً أكبر في المتلقي ، وسارت باتجاه الوظيفة الجمالية والبلاغية في آنٍ معاً .

ومن نماذج الاعتراض في شعر السياب قوله في قصيدته (المعبد الغريق) :-

وحدَّث – وهو يهْمِسُ جاحظ العينَيْنِ ، مرتعدا ،
يعبُّ الخمرَ – شيخٌ عن دجى ضافٍ و أدغالِ
تلامح وسطها قمر البحيرة يلثم العمدا ..
يمسّ الباب من جنِّيات ذاك المعبد الخالي
طواه الماء في غلس البحيرة بين أحراشٍ مبعثرةٍ و أدغالِ [2].

يتشكل المقطع الشعري السابق من ثلاثة عناصر مهمة هي: الجملة الفعلية (حدَّث شـــيخ) والجملـــة المعترضـــة التي تصف حال الشيخ (وهو يهمس جاحظ العينين ، مرتعداً ، يعب الخمر) ، وحديث الشيخ (عن دجى ضافٍ وأدغالٍ تلامح ..) .

ويـــبدو أن الجملـــة المعترضـــة الـــسابقة قد فصلت بين عنصري الجملة الفعلية المتلازمـــين : الفعـــل (حدَّث) ، والفاعل (الشيخ) ؛ لتؤدي وظيفةً مهمة تتمثل في استقصاء توضيحي دقيق لحال الشيخ .

---

(١) انظر : شرتح : الانزياح ووظيفته البلاغية عند بدوي الجبل ، ص٤٧-٤٩ .

(٢) السياب : ديوانه ، ج١ ، ص١١٦ .

ومـــن اللافـــت أن الجملة المعترضة السالفة الذكر – أيضاً – قد جاءت طويلة ، تـــوالت فـــيها أحوال تصف هيئة الشيخ أثناء الحديث ، إنَّها جملة معترضة " صنعتها إضـــافةً تلو إضافة ساهمت في تكثيف الصورة . وتلك ميزة السياب الذي يعرف كيف يوظِّـــف مثل هذه الجمل المطولة قبل أن ينهار البناء من فرط ضخامته ، وهذا النوع مـــن الجمل جديد على العربية الحديثة ، ونادر في العربية القديمة ، ولكنه يكثر نسبياً في اللغات الأوروبية "(١) .

وتجدر الإشارة إلى أن السياب قد أكثر من الأفعال في المقطع الشعري السابق ، ويـــبدو أن اهتمام السياب بالأفعال وتفضيلها على الأسماء أمر يرجع عنده إلى إحداث التأثيـــر الدرامي الشديد (٢) . هذا بالإضافة إلى أهمية اختيار هذه الأفعال بدقة وعناية تجعـــل دلالتها منسجمة مع الاتجاه العام للنص . فقد اختار السياب الأفعال (تلامح ، يلـــثم ، يهمس) متناغمة مع مشهد غرق المعبد الخالي ، وكلها توحي بالبطء والتدرج والهدوء ، هدوء الموت البطيء في مشهد تقلَّصت ضمنه فاعلية ضوء القمر . فلم يعد قادراً سوى على لثم أعمدة ذلك المعبد أو المساس ببابه ، إنهـــا صورة المـــوت التي طوى خلالها الماء المعبد في ظلمات البحيرة بين الأحراش المبعثرة والأدغال .

ويظهـــر أن الجملـــة المعترضة (– وهو يهمِسُ جاحظ العينَينِ ، مرتعداً ، يعب الخمر –) ما هي إلا نتيجة ردة فعـــل نجمت عن هول المشهـــد الذي وصفه الشيخ ،

---

(١) عبد الحليم ، محمد ، ترجمة عبد الحميد إبراهيم سيحة ، بدر شاكر السياب ، دراسة في شعره ، البيان، رابطة الأدباء ، الكويت ، ع١٥٨ ، أيار ١٩٧٩ ، ص٦١ .

(٢) انظر : السابق : ص٦١ .

فهـــي إذن نتيجة للإحساس بعمق الوحدة والغربة والرهبة والخوف الشديد ، ويبدو أنَّه الشعور الذي ينصرف عن الحالة السياسية التي أفرزت الجوع والحرمان* ، والرعب الـــذي أصاب شعب العراق ، إنَّه الرعب السياسي الذي جعل الشيخ يهمس مرتعداً ، حالــة الــسكير التي تجسد حالة اليأس والضياع بعد غرق المعبد الذي لعله يشير إلى الوطن الغارق في ظلمة القهر والجوع والخوف والضياع .

ومن نماذج الاعتراض – أيضاً – قول السياب في قصيدة (قافلة الضياع) :-

وبأيما لغة نقول فيستجيب الآخرون
ونورث الدم للصغار ؟
أعلمت – حين نقول : دار أو سماء – أي دارٍ
أو سماء تخطران على العيون ؟
هيهات ، ليس للاجئين واللاجئات من قرار
أو ديار ،
إلا مرابع كان فيها أمسِ معنى أن نكون [1].

يبدو أن قصيدة (قافلة الضياع) لم تكن إلا ترجمة لمشاعر القهر والحزن والألم تجسيداً لهم قومي كبير نتج عن ضياع وطن عظيم مثل فلسطين . مثلمـــا كانت قصائد أخرى كأنشودة المطر – مثالاً لا حصراً – تصويراً لمشاعر اليأس والانكسار الناجمة

---

* انظر : ديوان السياب ، ج١ ، ص١١٨ ، حيث يقول في القصيدة ذاتها(المعبد الغريق) : (دهور الجوع والحرمان .. ، رأينا أفئدة التتار ، وأذؤب الغار ، أرقُّ من الرعاع القالعين نواظر الأطفال والشاوين بالنار شفاه الحلمة العذراء) .

(١) السياب : ديوانه ، ج١ ، ص٢٠٥ .

عـن هم الوطن الأم (العراق) . ومثلما كانت طائفة من قصائده أو مقاطع منها تئن بأوجاع المرض ، تحمل خضوعه واستسلامه له أحيناً ، وتصرخ بثورته عليه أحياناً أخرى .

ويأتـي الـنموذج الـشعري السابق من قصيدة (قافلة الضياع) ترجمة صادقة لمـشاعر السياب تجاه الوطن العربي المقدس فلسطين جزءاً لا يتجزأ من الهم العربي القومـي الكبير . فها هو يقول في بداية المقطع السابق (وبأيما لغة نقول) إن الفعل (نقـول) يتضمن فاعلاً مستتراً تقديره (نحن) على أنه : أي السياب واحدٌ من اللاجئين المعذبين همُّه همهم ودمه دمهم .

ويبدأ الشاعر مقطعه السابق باستفهامين استنكاريين تجسيداً للحيرة والعجب من مواقف الذل والاستسلام والضعف العربي تجاه قضية فلسطين . الاستفهام الأول يمتد عبر السطرين الأول والثاني يقرر الشاعر فيه أننا نورث الدم (الثأر) للصغار حيث لا تجـدي لغـةٌ أي لغـة (مـع المستعمرين – اليهود وأشياعهم) شيئاً . أمَّا الاستفهام الاسـتنكاري الثانـي المثيـر للدهشة والعجب فيرد في السطر الشعري الثالث الذي يتـضمن جملـة فعلية فصلت الجملة المعترضة (– حين نقول : دار أو سماء) بين متلازمـيها الفعـل (علمت) ومفعوله (أيَّ دارٍ) . ويبدو أن الجملة المعترضة تؤكد أهمية هذه الدار وتلك السماء ، ولعل السياب قد نجح نجاحاً ملحوظاً في تجسيد انزياح بـيِّن لافـت فـي هذه الجملة المعترضة ، فقد جعل اللفظتين (دار ، سماء) نكرتين بغرض التعميم تعظيماً لهما وتأكيداً لأهميتهما ، فالدار وطن الأجيال ، مكان الإقامة ، والمقر والمستودع إلى أن يرث الله الأرض ومن عليها، والسماء رمز الحرية الأبدية .

ثم إنَّ السياب قد حذف المبتدأ لكل من اللفظتين (دار ، سماء) والتقدير (هذه دار، هذه سماء) ليضاعف من إثارة المتلقي ويطيل التفاته لهما ، فهما يشكلان عمق الحدث وصلب المشكلة الضياع . هذا بالإضافة إلى أن الجملة المعترضة السالفة الذكر تتصل اتصالاً وثيقاً ببقية مضمون المقطع حيث يبدو عنصر المكان طاغياً من أول المقطع الشعري وحتى آخره ، وقد ضخمهُ السياب بشكل لافت ضمن لغة شعرية إيحائية جميلة معبرة . فها هو يضاعف من أهمية المكان (دار ، سماء) حينما يجعلهما تخطران على العيون لا على البال ، ربَّما لأنَّ أهم ما يمكن أن تقر به العين هو الوطن ، وهو أمر يظهر براعة السياب وقدرته على ممارسة اختياره لعناصره اللغوية بدقة بالغة وعناية فائقة .

ومن نماذج الاعتراض في شعر السياب كذلك ما ورد في قصيدته (أنشودة المطر): –

ومنذ أن كنَّا صغاراً ، كانت السماء

تغيم في الشتاء

ويهطل المطر ،

وكل عام – حين يعشب الثرى – نجوعْ

ما مرَّ عام والعراق ليس فيه جوع [1] .

تشكل الجمل المعترضة تقنيــة أو سمة أسلوبيــة تكاد تطال أغلب قصائد السياب

---

(١) السياب : ديوانه ، ج١ ، ص٢٥٦ .

المتأخـرة بـوجه عام . بل إنَّ شيوعها أمر يطال قصائد الأنشودة كلِّها [1] . ويشكل المقطع الشعري السابق واحداً من المقاطع التي تتضمن الاعتراض الذي يشكل مثيراً مميزاً للمتلقي منذ اللحظة الأولى ؛ إذ إنَّ الجملة الاسمية (كل عام .. نجوع) – دون ذكـر الجملـة المعترضة (حين يعشب الثرى) – تكاد لا تتجاوز درجة الصفر في التعبير ، فليس في الجملة ما يلفت سوى توسيع دائرة الزمن وشموليته الماثلة في قول الشاعر (وكل عام) ، لتأتي بعد ذلك الجملة المعترضة (حين يعشب الثرى) محدثة ذلـك الانقطاع السردي وذلك عندما تفصل بين المتلازمين المبتدأ (كل عام) والخبر (نجـوع) ، مجـسدةً بذلك " وسيلة أسلوبية حسب ريفاتير ، تُقَيِّدُ إمكانية التنبؤ وربما تجعله مستحيلاً ، إنها – هنا – (تُخَيِّب التوقع) "[2] .

فالمفارقة التي يحدثها الانزياح الناجم عن الجملة المعترضة (حين يعشب الثرى) تجعـل المتلقـي مندهـشاً حائراً في التوفيق بين دلالة الفعل (يعشب) وخبر الجملة (نجوع) ، إذ كيف يبرز الجوع هذا البروز اللافت مع (العشب) رمز الخير ورمز الغـلال والعطـاء . ويظـل المتلقي غير قادر على حل تلك المعضلة إلا عبر وسيلة الالتفات إلى الدلالة العامة للنص وترابط أجزائها ؛ حيث يكتشف القارئ أن الجوع في العـراق ماثل فيه منذ كان السياب صغيراً رغم وفرة الغلال ويقول – في موطن آخر من القصيدة ذاتها – (أنشودة المطر) : (وفي العراق جوع وينثر الغِلالَ فيه موسم الحصاد لتشبع الغربان) .

---

(١) ناظم : البنى الأسلوبية ، ص١٧٩ .

(٢) السابق ، ص١٩٩ .

ويبدو أن وظيفة الاعتراض – هنا – لا تنفك توضح وتؤكد استمرارية وفرة الغلال التي كنّى عنها الشاعر بقوله : (حين يعشب الثرى) . ولعل النسيج السيابي في هذا المقطع يمثل ذلك التماهي الواضح بين عنصري الاختبار والتأليف . فها هو يختار ظرف الزمان (حين) ؛ ليؤكّد خصب العراق ، الذي يعشب بعد الشتاء حين تغيم السماء و يهطل المطر .

وتكثيفاً لصورة الجوع التي لازمت أحوال العراق ، ولازمت مخيلة الشاعر منذ الصغر وحتى الزمن الحاضر ، فقد عمد الشاعر إلى إجراءات تمثلت في تكرار كلمة (نجوع) مرتين في السطرين الأخيرين (الخامس والسادس) ،هذا بالإضافة إلى تكرير المعنى في السطرين المشار إليهما حيث قال : (وكل عام ..)، (ما مرّ عام).

ويبدو جلياً واضحاً أن السياب قد وظّف عنصر الزمن في هذا المقطع الشعري توظيفاً أكّد تنامي مشهد الجوع وتكثيف صورته بشكل لافت . فالسياب قلب دلالة الفعلين المضارعين (تغيم ، ويهطل) إلى الزمن الماضي عندما ربطهما بصيغتي الفعلين الماضيين (كنا ، كانت) ، ثم لجأ إلى تعميم صورة الجوع وتأكيدها عبر الجملة المعترضة المتصلة بظرف الزمان (حين) السابق عليها ، ثم تعميم حالة الوفرة (يعشب الثرى) مرة أخرى عندما جعل عنصر الزمان عاماً (كل عام) السابق على الاعتراض ؛ ليصبح واقع الحال جوع متأصل كان وما زال يخيم على العراق .

سابعاً : الالتفات

الالتفات وسيلة من الوسائل المهمة التي يُسهم الكشف عن أثرها في النصوص الأدبية في اختراق هذه النصوص ، وتحديد أنماط العلاقات المتنوعة فيها . ويشكل توظيف الالتفات في النصوص الأدبية – وخاصة الشعرية منها – بنية أسلوبية أو انزياحاً لافتاً بالقدر الذي يخرج فيه هذا التوظيف عن الاستعمال اللغوي المعتاد .

وللأهمية الكبيرة التي ينطوي الانزياح عليها ، فقد أولاه القدماء عناية ملحوظة . وهو عندهم من علم المعاني[١] . أمّا تعريفه لغة فقد أُشير إليه في موضع آخر من هذا البحث [٢] . وأمّا في الاصطلاح البلاغي " فهو ضرب من الانتقال عن أسلوب إلى أسلوب لغرض ما "[٣] .

ويبدو أن الأصمعي هو أول من ذكر الالتفات[٤] ، أمّا عن أسمائه وأسماء الأبواب التي دخل فيها عند القدماء ؛ فقد عرض له ابن قتيبة مبكراً تحت اسم (باب مخالفة ظاهر اللفظ معناه) ، وسماه ابن وهب الصرف ، وأشار ابن رشيق إلى أن من أسمائه (الاعتراض) عند قوم و (الاستدراك) عند قوم ، كما عرض له أسامة بن منقذ تحت باب (الانصراف) ، وأدخله ابن الأثير ضمن علم البيان وسماه شجاعة العربية[٥]

---

(١) انظر : قدامه ابن جعفر : كتاب نقد الشعر : تحقيق محمد عبد المنعم خفاجي ، دار الكتب العالمية ، بيروت ، ١٩٣٤ ، ص١٥٠ .

(٢) انظر : ص٥٣ من هذا البحث .

(٣) بلال : نظرية النظم بين المعنى ومعنى المعنى ، ص١٥٣ .

(٤) انظر : العسكري : الصناعتين ، الكتابة والشعر ، ص٤٣٨ . والقيراوني ، ابن رشيق ، العمدة ، تحقيق وتعليق ، محمد محي الدين عبد الحميد ، دار الجيل ، ، بيروت ج٢ ، ط٥، ١٩٨١ ، ص٤٥ .

(٥) انظر : بلال : نظرية النظم بين المعنى ومعنى المعنى ، ص١٥١-١٥٤ .

وقد حظي الالتفات باهتمام أهل اللغة والبلاغة ، فأوردوا له تعريفات عدة لعلّ أكثرها شهرة وأهمية تعريف ابن المعتز (ت٢٩٦هـ) له بأنه " انصراف المتكلم عن المخاطب إلى الإخبار وعن الإخبار إلى المخاطب وما شابه ذلك . ومن الالتفات الانصراف عن معنى يكون فيه معنى إلى معنى آخر "[١] . ومن شواهد ابن المعتز في هذا السياق قوله تعالى: ﴿ حَتَّى إِذَا كُنْتُمْ فِي الْفُلْكِ وَجَرَيْنَ بِهِمْ بِرِيحٍ طَيِّبَةٍ ﴾ [٢]. فقد كان العدول في الشاهد السابق عن ضمير المخاطبة (كنتم) إلى ضمير الغائب (بهم).

ويبدو أن تعريف ابن المعتز السابق للالتفات ينطوي على أهمية كبيرة فقد علّق عليه سعيد الغانمي بقوله : " كان الالتفات وسيلة من الوسائل التي وصفها ابن المعتز في كتابه (البديع) ، وقد عرّفه تعريفاً لقي رواجاً عند البلاغيين كافة ... فتعريف ابن المعتز في الحقيقة ينطوي على تعريفين يصنف الالتفات بمقتضاهما إلى نوعين ، فهو من حيث الصوت والنحو العدول عن المخاطبة إلى المتكلم أو الغيبة إلى الخطاب ، وهو من حيث الدلالة العدول عن معنى إلى آخر "[٣] . ومما يؤكد أهمية الالتفات عند العرب قديماً أنهم " كانوا يستكثرون منه ، ويرون الكلام إذا انتقل من أسلوب إلى أسلوب أدخل في القبول عند السامع ، وأحسن تطريه لنشاطه وأملا باستدرار إصغائه "[٤] ، ويبدو أن الزمخشري قد خصص الكلام السابق لبيان أثر الالتفات على المتلقي .

---

(١) ابن المعتز، عبد الله ، كتاب البديع (٢٩٦هـ)، اعتنى بنشره وتعليق المقدمة والفهارس عليه اغناطيوس كراتشقوفكسي ، منشورات دار الحكمة ، حلبوني – دمشق ، د.ت ، ص ٥٨ .

(٢) سورة يونس : آية ٢٢ .

(٣) انظر : الغانمي ، سعيد ، الالتفات ، النداء ، الشعر ، الأقلام ، دار الشؤون الثقافية ، بغداد ، ع١١ ، ١٩٨٩ ، ص٥٠ .

(٤) السكاكيني : مفتاح العلوم ، ضبطه وعلق عليه نعيم زرزور ، دار الكتب العالمية ، بيروت ، ١٩٨٣ ، ص١٩٩ .

كذلك فإن فوائد أساليب الالتفات – الخاصة بالقائل– من ضمير إلى ضمير أو من معنى إلى معنى عند الزمخشري عديدة " هي الإنكار و الترهيب ، والمبالغة ، و التبكيت ، والتوبيخ ، والاختصاص ، وربما أفاد التفخيم ، والمدح ، والتكرمة "[١] .

غير أن فوائد الالتفات وأغراضه لا تتوقف عند هذا الحد ، فقد يأتي لتأكيد الحدث كما في قوله تعالى:﴿ **وَيَوْمَ يُنْفَخُ فِي الصُّورِ فَفَزِعَ مَنْ فِي السَّمَاوَاتِ وَمَنْ فِي الأَرْضِ** ﴾[٢]. فقد جاء الفعل الماضي (فزع) بعد الفعل المضارع (ينفخُ) لتحقيق الفزع، وبذلك تأكد حدوث الفعل الماضي [٣] . الذي جاء بمعنى المضارع (يفزع) ، وتجدر الإشارة هنا إلى أن الغرض من الالتفات إنما يتوقف على المعنى المراد والسياق الذي يرد فيه ، ولذلك فلعل من المتعذر حصر أغراض الالتفات وفوائده ، وفي ذلك يقـول ابن الأثير (٦٣٧هـ) : " إن الانتقال من الخطاب إلى الغيبة أو من الغيبة إلى الخطاب لا يكون إلاّ لفائدة اقتضته . وتلك الفائدة أمر وراء الانتقال من أسلوب إلى أسلوب غير أنها لا تحد بحد ، ولا تضبط بضابط ، ولكن يشار إلى مواضع منها ، ليقاس عليها غيرها "[٤].

أما عن شروط الالتفات ، فأهمها القرينة أو الضمير المفسر . فقد اشترط البلاغيون القدماء الانتقال من ضمير إلى ضمير آخر مع بقاء القرينة الظاهرة ، غير أن اهتمام البلاغيين القدماء بالقرينة جعـل الالتفات ينحصر في مسار* و إحصائيـة

---

(١) انظر : بلال : نظرية النظم بين المعنى ومعنى المعنى ، ص١٥٣ ، حيث جمعت هذه الفوائد من مواطن إثباتها المتفرقة ، وذلك في الأجزاء الأول والثاني والثالث –من كتاب الكشاف للزمخشري .

(٢) سورة النمل : آية ٨٧ .

(٣) ابن الأثير : المثل السائر ، ص١٨٥ .

(٤) السابق ، ص١٦٨ .

عقيمة ، كما أن الشق الأول من تعريف ابن المعتز يضيء الالتفات وذلك بوصف الضمائر أنا ، أنت ، هو أدوات تدل على أشخاص وليس على قرائن لكن البحث البلاغي القديم اهتم بحصر وتعداد هذه الضمائر ، بدلاً من أن يطور محاولة ابن المعتز التي تسعى إلى الكشف عن السمة التضليلية التي يقيمها في عملية الاتصال عبر سيره في تحركاته بين الأشخاص : الأنا – الأنت – الهو[1] . ويبدو الكلام السابق مقبولاً عندما يكون " الضمير هو اللفظ اللغوي في صيغته المعروفة (أنا – أنت – هو) والشخص هو المعنى الخارجي الذي تحدده العلاقات اللغوية الخارجية ، وقد جمع البلاغيون العرب بين هذين الصنفين فتصوروا أن الضمير هو الشخص بعينه"[2] . وهذا مخالف لصياغة الشعر التي رأت التعامل مع الالتفات بأساليب ملتوية تتعلق بتبادل مواقع الضمائر بما تحدثه من أثر في نفسية المتلقي ، وفي هذا الشأن تمسكت الرؤية النقدية الجديدة للالتفات بالعلائق التي تنسجها الضمائر بين الغياب والحضور والداخل والخارج ، ساعيةً إلى تنظيم هذا الإجراء في سياقه الانزياحي ، وليس ضمن إخضاعه لشروط ارتباطه بالقرينة التي تحصره في مجرد انتقال الضمائر من صياغة إلى أخرى "[3] . ففي بيت امرئ القيس[4] :

* انظر : الغانمي : الالتفات ، النداء ، الشعر : ص٥١ . حيث يشير إلى طرق الالتفات التي ذكرها نقلاً عن ابن معصوم في كتابه (أنوار الربيع) وهي الالتفات بين الغيبة إلى الخطاب ، وبين الخطاب إلى الغيبة ، ومن الغيبة إلى التكلم ، ومن التكلم إلى الغيبة ، ومن الخطاب إلى التكلم ، ومن التكلم إلى الخطاب

(١) انظر : الغانمي : الالتفات ، النداء ، الشعر ، ص٥١ .

(٢) السابق ، ص٥١ .

(٣) خيرة حمر العين : فضاء الالتفات في النص الأدبي ، ص٨٤-٨٥ .

(٤) امرؤ القيس : ديوانه ، ص١٨٥ .

تطـــاول ليـــلكَ بالأثمـــد ونـــام الخلـــي ولـــم أرقـــد

تبدو السمة التضليلية في إقصاء المتكلم وذلك في قول الشاعر (ليلك) فتكون العلاقة الداخلية في الضميرين (أنت ، أنا) في قوله ليلك ، وأرقد . أما العلاقات اللغوية الخارجية فتحدد الشخص بأنه الشاعر . ومن الشروط الأخرى للالتفات ذلك الشرط التركيبي الذي قيد الزمخشري الالتفات به ؛ وهو أن يكون الالتفات في جملتين غير أن الالتفات قد يكون في جملة واحدة ، أو جملتين وفي أكثر من جملتين ، فما حصل منه في جملة واحدة قوله تعالى : " **إنَّا فتحنا لك فتحاً مبيناً ليغفر لك الله** "(١) .

أمَّا عن أنواع أو أقسام الالتفات فتبدو جلية واضحة عند ابن الأثير الذي توسع في تناول ظاهرة الالتفات ، فلم تقتصر أقسام الالتفات عنده على ذلك التبادل – الذي أشير إليه سابقاً – بين الضمائر ، بل تجاوز الانتقال بين صيغ الضمائر إلى الانتقال بين صيغ الأفعال ؛ كالانتقال من صيغة فعل ماضي إلى مستقبل ، أو من مستقبل إلى ماضي (٢) .

أمَّا سعيد الغانمي فيرى أن الالتفات في الشعر نوعان: التفات التشخيص ويتجه إلى الآخر غير العاقل ليحوله إلى ذات عاقـــلة مستشهداً بقول أبي الحسن الحصري (٣) :

يا ليـــل الصـــب متـــى غـــده أقيـــام الساعـــة موعـــدهُ

---

(١) الهيثري : الالتفات في القرآن ، ص١٤٧ .

(٢) انظر : ابن الأثير : المثل السائر ، ص١٦٨ . انظر أيضاً : بلال : نظرية النظم بين المعنى ومعنى المعنى ، ص١٥٤، حيث وضحت أقسام الالتفات عند ابن الأثير بالتفصيل .

(٣) أبو الحسن الحصري ، علي بن عبد الغني الفهري ، ديوانه ، المعشرات – إقتراح القريح ، محمد المرزوقي والكيلاني بن الحاج يحيي ، تونس ، مكتبة المنار ، ١٩٦٣ ، ص٦٣ .

مشيراً إلى أن الشعراء يحولون هذه الموضوعات غير العاقلة إلى ذوات عاقلة فيؤنسنوها بقوة الالتفات . وأمَّا النوع الثاني فهو التفات التجريد* الذي يتحقق عبر وصف الذات بالغيرية ومخاطبتها باعتبارها شخصاً آخر باستخدام الضمير (أنت) بحيث تكون (أنت) هنا لا شخصاً واقعياً أو افتراضياً آخر ، بل صورة من صور الأنا الأخرى التي ينم عنها الالتفات ، ويستشهد الغانمي على ذلك بقول علقمة الفحل :

طحا بـك قلـب بالحسان طـروب بُعيـد الشبـاب عصر حان مشيبُ [1]

ولذلك فمن الممكن أن يتوفر الالتفات في ضمير مخاطب [2] .

وتجدر الإشارة هنا إلى أن الالتفات بنية أسلوبية قد تكشف عن سمات تضليلية تشكل انزياحاً يخرج بالخطاب عن نمط التعبير المألوف . " وقد ينشأ الالتفات عن رغبة الشاعر في ابتناء عالم من الصور والتراكيب غير المألوفة قصد تحقيق صدمة القارئ باختراق أفقه الجمالي ، وربما جاءت هذه الرغبة متلونة بأحواله النفسية وشجونه ووجدانه "[3] .

ومن نماذج الالتفات في شعر السياب قوله في قصيدته (أهـواكِ) :-

يطول انتظاري لعلي أراكِ لعلي أُلاقيكِ بين البشرْ
سالقـاكِ لا بُدَّ لي أن أراكِ وإن بالناظر المحتضَرْ

---

(١) علقمة الفحل ، ابن عبد بن ناشر بن قيس ، ديوانه ، تحقيق لطفي ودرية الخطيب وراجعه د. فخري الدين قباوة ، حلب ، دار الكتاب العربي ، ط١ ، ١٩٦٩ ، ص٣٣ .

* انظر : محمد نديم خشفة ، تبادل الضمائر وطاقته التعبيرية ، البيان ، رابطة الكتاب – الكويت ، ع٢٩٢ ، تموز ١٩٩٠ م ، ص٩-١٠ . يقول : يصف البلاغيون التجريد بأن تأتي بكلام هو خطاب لغيرك وأنت تريد به لنفسك ، ويذكر أنه فرع من فروع علم البديع الالتفات – التجريد ، التضمين ، التوسع .

(٢) انظر : الغانمي : الالتفات ، النداء ، الشعر ، ص٥٢-١٥٣ .

(٣) خيرة حمر العين : فضاء الالتفات في النص الأدبي ، ص٨٤ .

فديتُ التي صوَّرتْها مناي   وظلَّ الكرى في هجير السهرْ
أطلي على مَنْ حباكِ الحياة   فأصبحت حسناء ملء النظرْ ![1]

ويبالغ السياب – هنا – في تعظيم شأن المخاطبة (المرأة) التي لعلها محبوبته أو امرأته أو ربما كانت تلك المرأة المثال التي يتعلل بلقائها يوماً ما بين البشر ، فقد لجأ الشاعر إلى أسلوب الالتفات من الخطاب (سألقاك لا بدَّ لي أنْ أراكِ) إلى الغيبة (فديتُ التي صوَّرتها مناي) . فقد يُستعمل الالتفات من الخطاب إلى الغيبة بقصد تعظيم شأن المخاطب[2] .

وبالنظرة الكلية إلى المقطع الشعري السابق ، يلاحظ أنَّ الشاعر قد بدأه بخطاب المرأة وأنهاهُ بخطابها ، مما يدعو إلى القول أن الشاعر ربما قصد من هذا الالتفات في وسط المقطع الشعري السابق أن يكسر نسق الكلام لإثارة انتباه المتلقي ليدرك مع الشاعر عظمة هـذه المرأة (المخاطبة) والمكانة التي تحتـلها من نفسه . " فالالتفات انتقال مفاجئ من تعبير رتيب درج عليه نظم الكلام وأنس إليه المتلقي إلى تعبير جديد على غير ما يتوقعه ، بالإضافة إلى فائدته المخصوصة بكل مقام رأى فيه البلاغيون فائدة عامة مشتركة بين جميع ضروبه وهي تنشيط السامع وإثارة اهتمامه "[3] .

ويستمر الشاعر في مواصلة إنتاج كسر أفق التوقع عند المتلقي بما يشحن ذهنه ويضاعف دهشته والتفاته للموقف فيلجأ إلى " نقل لفظة الهجير من حقلها الدلالي إلى

---

(١) السياب : ديوانه ، ج١ ، ص٣٩ .
(٢) انظر : عتيق ، عبد العزيز ، في البلاغة العربية – علم البديع ، دار النهضة ، بيروت ، ١٩٧٤ ، ص١٤٠ .
(٣) الهِبْري : الالتفات في القرآن الكريم ، ص١٦٦-١٦٧ .

حقل دلالي آخر ، لقيمة أسلوبية جمالية ، فإذا كان الهجير يعني اشتداد الحر ، فإنَّه هنا يدل على اشتداد الأرق وطول السهر"[1] . وهو أمر يعضد الالتفات – المشار إليه هنا– ويزيد من قوته وفاعليته . فالتعبير عن الأرق والسهر على هذا النحو دليل على المكانة العظيمة التي تحتلها هذه المرأة في ذات الشاعر .

ومن نماذج الالتفات في شعر السياب أيضاً قوله في قصيدته (عينان زرقاوان) :–

حسناء .. يا ظل الربيع ، مللت أشباح الشتاءْ
سوداً تطلُّ من النوافذِ كلما عبس المساء
حسناء ما جدوى شبابي إن تقضَّى بالشقاء
عيناك .. يا للكوكبين الحالمين بلا انتهاء ..
لولاهما ما كنت أعلم أنَّ أضواء الرجاء
زرقاء ساجية .. وإن النور من صنع النساء
هي نظرة من مقلتيك ؛ وبسمة تعد إللقاء
ويضئ يومي عن غدي ؛ وتفر أشباح الشتاء [2].

يستهل السياب مقطعه الشعري السابق بقوله (حسناء ..) مختزلاً أداة النداء (يا) إشارة إلى اختزال المسافة الفاضلة بينه وبينها ، وتأكيداً على قربها النفسي والوجداني منه . ويتابع السياب السطر الشعري الأول من المقطع السابق واصفاً تلك الحسناء بأنها (ظل الربيع) تماهياً مع ما جاء في المقطع الشعري الأول من هذه القصيدة (عينان زرقاوان) ، (فعيناها زرقاوان .. يغيب فيهما لون الغدير) إلى غير

---

(١) العبد ، محمد ، أسلوب السياب وملامح الحداثة اللغوية ، البيان ، رابطة الأدباء ، الكويت ، ع٢٧٣ ، كانون الأول ، ١٩٨٨ ، ص٣٢ .

(٢) السياب : ديوانه ، ج١ ، ص٦٤ .

ذلك من هذه الأوصاف ، غير أن القلق الذي ينتاب الشاعر بل لعله القلق الذي يحتل المساحة الكلية من عالمه – في حال غياب الحسناء – دفعه إلى الالتفات المفاجئ إلى سبب ذلك القلق ومصدره بقوله : (مللت أشباح الشتاء سوداً تطل من النوافذ كلما عبس المساء).

ويبدو أن السياب قد قصد بهذا الالتفات المفاجئ السريع – دون مقدمات– إلى نقل المتلقـــي إلـــى معاناته الكبيرة ؛ القلق الناجم عن غياب عيني الحسناء ذلك القلق الذي يزول بحضورها ، فقد عبر الشاعر عن ذلك بقوله : (هي نظرة من مقلتيك ، و بسمة تَعِدُ اللقاء ويضيء يومي من جديد فتفرُّ أشباح الشتاء) . ليس هذا فحسب بل أن مجرد الذكــريات تنقل الشاعر إلى عالم آخر يتوارى فيه الزمن فيقول (إني أحسُّ الذكريات .. .. .. وعفا الزمان .. فلا صباح ولا مساء ، ولا زوال) .

وبالعودة إلى الالتفات المشار إليه سابقاً ، والذي – لعل السياب – قصد منه إلى تحقــيق صدمة للقارئ ، ترمي إلى كسر أفق التوقع عنده ، فالقارئ يتوقع من الشاعر أن يواصـــل رســم الصورة والمشاهد التي تصف تلك الحسناء وأثر حضورها على أجــوائه النفسية ، غير أنَّه التفت بسرعة خاطفة ودون مقدمات إلى موضوع الملل و الأشــباح الــسود . ولعل الشاعر قد ضاعف من دهشة المتلقي وانتباهه عندما أنسن المــساء بقــوله : (عبس المساء) ، حيث قرن بين حضور الأشباح وحلول المساء عابساً .

ويبدو أن الالتفات الذي وظَّفه السياب في المقطع الشعري السابق قد انزاح بلغته عــن نمط التلقي المعتاد ضمن سمة تظليلية تمثلت في قطع السياق اللساني (وصف

النـــساء) والالتفات المفاجئ إلى الملل ، الذي رافقته مشاعر اليأس والوحدة والحزن معبراً عن ذلك بقوله : (حسناءُ ما جدوى شبابي إنْ تقضى بالشقاء) .

ومن نماذج الالتفات في شعر السياب أيضاً قوله في قصيدته (لأني غريب) :-

لأني غريبْ
لأنَّ العراق الحبيبْ
بعيد ، وأنِّي هنا في اشتياقْ
إليه إليها .. أنادي : عراق
فيرجع لي من ندائي نحيب
تَفَجَّرَ عنه الصدى
أحسُّ بأني عبرتُ المدى
إلى عالم من ردى لا يجيب
ندائي ؛
وإمَّا هززت الغصونْ
فما يتساقطُ غيرُ الردى :
حجار
حجار وما من ثمار [1].

تبدو لغة السياب في المقطع– الذي يمثل الجزء الأكبر من قصيدته (لأني غريب) – لغةً تفصح ببساطة عن حنينه إلى وطنه العراق . ويعلـــق قيس كاظم الجنابي على هذه القصيدة بقوله : " فالسياب في قصيدته (لأني غريب) التي كتبها في بيروت يفصح بيسر عن غربته وحنينه إلى العراق حتى أنه لا يلجأ إلى الرموز ، وإنَّما يبدو مضمونه ملحاً عليه عبر فكرة انفعالية كشفت عن ضيقه وتبرمه بالمكان الذي يحويه .. فافتقرت الصورة الشعرية إلى العمق الحسي والإيثار الذي يوليه الشاعر للصورة

---

(١) السياب : ديوانه ، ج١ ، ص١٢٥ .

بكل أبعادها وانساق خلف تجسيد حنينه نحو العراق الحبيب "[1] .

ويـــبدو أن نظرة الجنابي إلى هذه القصيدة كانت نظرة سريعة افتقرت إلى التأمل والإمعـــان فأغفلت الاستعمالات اللغوية التي تضيء جوانب القصيدة وتؤكد مضامينها القارة في ذات الشاعر ، وإذا كانت لغة السياب في هذا المقطع تحمل رسالة واضحة تترجمها لغة سهلة يسرة ، إلاَّ أنَّها لا تبدو خالية من الرموز فها هو السياب يلتفت فجأة -ودون مقدمات- من حديثه عن غربته وبعد العراق عنه إلى المرأة فيقول :(لأني في اشتياق إليه .. إليها) ولعل هذا الالتفات المفاجئ يشكل صدمة كبيرة للمتلقي نتجت عن كـــسر أفق التوقع لديه فالمتلقي يتوقع أن يتابع الشاعر حديثه عن غربته عن العراق ، غير أنه قطع سياق الكلام والتفت فجأة إلى المرأة ليشغل ذهن المتلقي باتجاه هذا الرمز (المـــرأة) التي لعلها الأم أو ربما كانت الحبيبة ، أو الوطن أو الزوجة المرأة* التي يشكل حضورها حياة للسياب ويشكل بعدهـــا موتاً له ولـــذلك تأتي وظيفـــة الالتفات هنا (إليها) في سياق التعبير عن عمق الإحساس بالغربة .

ولا تتوقف إجراءات السياب أو حيله الأسلوبية في هذه القصيدة عن هذه الإشارة . فها هو يلجأ إلى استخدام تقنية التناص سعياً لجعل لغته أكثر سمواً وجمالاً فيقول : (وإما هزرت الغصون فما يتساقط غير الردى ؛ حجار) وفي هذا إشارة واضحة إلى

---

(١) الجنابي ، قيس كاظم ، الصورة الشعرية عند السياب ، البيان ، الكويت ، ع٢٥٠ ، كانون الثاني ، ١٩٨٧ ، ص٤٢ .

* ديوان السياب ،ج١ ، ص١٨٢ . المرأة والوطن (العراق) يشكلان القلب النابض بالحياة للسياب ، وغيابهما يشكل الموت بالنسبة إليه ، وبوجود أحدهما دون الآخر لا تستكمل سعادته . فها هو يقول في قصيدة (غريب على الخليج) : (يا أنتما مصباح روحي أنتما .. لو جئتِ في البلد الغريب ما كمل اللقاء ! .. الملتقى بك والعراق .. هو اللقاء) .

قوله تعالى : ﴿ وَهُزِّي إِلَيْكِ بِجِذْعِ النَّخْلَةِ تُسَاقِطْ عَلَيْكِ رُطَبًا جَنِيًّا ﴾[1] . ومن الملاحظ أن ما يتساقط في الآية الكريمة رطباً ، وأما ما تساقط في قول السياب فما كان إلا الردى الحجار رمز الموت . إشارة إلى تنامي الإحساس باليأس من العودة إلى الوطن (العراق) .

وتجدر الإشارة إلى أن الالتفات المشار إليه سابقاً قد ضاعف من الإحساس بالغربة وجعله أكثر عمقاً والتصاقاً في ذات الشاعر ، سيما وأن الشاعر قد أضاف من العناصر الأخرى ما يجعل لغته أكثر إيحائية وجمالاً وذلك بالنظر إلى توظيف التناص والاختيارات اللغوية المساندة مثل (نحيب ، ردى ، تفجر .. إلخ) . ولذلك فان الصورة الشعرية لا تفتقر إلى العمق الحسي ، ولم يكن السياب منساقاً خلف تجسيد حنينه إلى الوطن كما ذكر الجنابي ، بل لعل حنين السياب إلى العراق انساق إلى لغته فامتزج بها ، وامتزجت به ، فكانت تمثيلاً له وكان صورة مطابقة لها إن جاز التعبير ولعل ما تقدم يظهر أنه يستعمل عناصره اللغوية ضمن سياق يظهر أبعاد الحداثة في شعره .

---

(١) سورة مريم : آية ٢٥ .

ثامناً : التضاد

التضاد واحد من أسماء الطباق العديدة : (المطابقة والتطبيق والتضاد) . أما تعريفه فهو الجمع بين لفظتين متضادتين (متقابلين) في الكلام [1] . و " قد أجمع الناس أن المطابقة في الكلام هو الجمع بينّ الشيء وضده في جزء من أجزاء الرسالة أو الخطبة أو البيت من بيوت القصيدة مثل الجمع بين البياض والسواد .. والليل والنهار .. والحر والبرد .. "[2] .

وينقسم الطباق إلى قسمين ظاهر وخفي . أما الطباق (الظاهر) فمنه طباق الإيجاب ومنه طباق السلب . فطباق الإيجاب كما سبقت الإشارة إليه ، يتقابل طرفاه على وجه الضدية كما في البياض والسواد .."[3] . ومن أمثلته في القرآن الكريم قوله تعالى: ﴿ **ذَلِكَ بِأَنَّ اللَّهَ يُولِجُ اللَّيْلَ فِي النَّهَارِ وَيُولِجُ النَّهَارَ فِي اللَّيْلِ** ﴾* . ومنه – أيضاً– قول دعبل الخزاعي [4] :

لا تعجبي يا سَـلْمُ من رجلٍ   ضحك المشيب برأسه فبكى [5] .

أما طباق السلب " فهو طباق يكون التقابل فيه بين وجهين للفظ الواحد مذكوراً في الكلام مرتين مثبتاً ومنفياً:خلقــوا وما خلقــوا لمكرمةٍ   فكأنَّهم خلقــوا وما خلقــوا

رزقوا وما رزقوا سماح يدٍ   فكأنَّهم رزقوا وما رزقوا [6]

---

(١) الزناد ، الأزهر ، دروس في البلاغة العربية ، المركز الثقافي العربي للنشر والتوزيع ، الدار البيضاء – بيروت ، ط١ ، ١٩٩٢ ، ص١٧٢ .

(٢) العسكري : كتاب الصناعتين ، الكتابة والشعر ، ص٣٣٩ .

(٣) الزناد : دروس في البلاغة العربية ، ص١٧٣ .

* سورة الحج : آية ٦١ .

(٤) دعبل الخزاعي : ص١١٨ .

(٥) انظر :العسكري : كتاب الصناعتين ، ص ٣٤١ . حيث يذكر هذا البيت مثالاً على المطابقة .

(٦) الزناد : دروس في البلاغة العربية ، ص١٧٤ . والبيتان غير منسوبين انظر : الخطيب القزويني ، الإيضاح في علوم البلاغة ، شرح وتعليق وتنقيح د. محمد عبد المنعم خفاجي ، بيروت ، دار الكتاب اللبناني ، ١٩٨٠ ، ص٤٨١ .

ومن ذلك – أيضاً – قول أبي تمام [١] :

إلى سالم الأخلاق من كل عايب　　　وليس له مالٌ على الجود سالم [٢] .

أمَّا القسم الثاني من الطباق فيدعى (الطباق الخفي) وهو ذلك التضاد أو الطباق الذي يكون التقابل فيه بين لفظ صريح ولفظ آخر يدل على أحد لوازم اللفظ المقابل للطرف الأول ، ومن ذلك قوله تعالى : ﴿ **مُحَمَّدٌ رَسُولُ اللَّهِ وَالَّذِينَ مَعَهُ أَشِدَّاءُ عَلَى الْكُفَّارِ رُحَمَاءُ بَيْنَهُمْ** ﴾* . فالشدة تقتضي اللين مقابلاً لها ، ولكن ناب عن اللين أحد لوازمه وهو الرحمة [٣].

وتجدر الإشارة – هنا – إلى ضرورة التنويه إلى علاقة المقابلة بالطباق . "فالمقابلة هي إيراد الكلام ثم مقابلته بمثله في المعنى واللفظ على وجه الموافقة أو المخالفة "[٤] .ولمَّا كان الطباق يعني ذكر الشيء وضده ، فإن المقابلة على وجه الموافقة تخرج من باب الطباق ، غير أنَّها تدخل في بابه عندما تأتي بمعنى المخالفة أي بذكر الشيء وضده لا ذكر الشيء ومثيله . ويبدو أن هناك فرقاً آخر بين الطباق والمقابلة ، فالطباق يكون في البيت الشعري أو العبارة بين اللفظ وضده كما في الليل والنهار ، أما المقابلة فهي على أنواع : كالمقابلة الثنائية كما في قول الجعدي[٥] :

---

(١) أبو تمام ، حبيب بن أوس بن الحارث الطائي ، ديوانه ، شرح وتعليق د. شاهين عطيه ، مراجعة بولس الموصلي ، بيروت ، دار صادر ، د . ت ، ص٢٥٣ .

(٢) انظر : العسكري : كتاب الصناعتين ، ص٤٥٧ .

* سورة الفتح : آية ٢٩ .

(٣) الزناد : دروس في البلاغة العربية ، ص ١٧٤ .

(٤) العسكري : كتاب الصناعتين ، ص ٣٧١ .

(٥) النابغة الجعدي : ديوانه ، ص ١٨٨ .

فتًى كان فيه ما يسرُّ صديقه   على أنَّ فيه ما يسوء الأعاديا [1].

ومن أنواع المقابلة أيضاً الثلاثية كقول (أبو العتاهية) [2] :

ما أحسن الدين والدنيا إذا اجتمعا   وأقبح الكفر والإفلاس بالرجل !

كما أن من أنواع المقابلة – أيضاً – المقابلة الرباعية والخماسية والسداسية [3].

وإذا كان للطباق أنواعه كالطباق الظاهر والطباق الخفي ، وللمقابلة أنواعها السالفة الذكر ، " فليس مهماً أنْ يكون التطابق بين كلمات من أنواع مختلفة ، أسماء أو أفعال مثلاً .. وإنَّما المهم هو توظيف التضاد في الكشف عن الدلالة بأبعادها المختلفة خلال هذه البنية اللغوية .. وبرغم أن هناك من البلاغيين من يفرق بين الطباق والمقابلة ، على أساس أنَّ الأول تضاد بين معنى كلمتين ، والثاني تضاد بين عدة معاني ، ويلاحظ أن العدد هنا أصبح في حد ذاته قيمة في نظرهم ، لكن المهم هو أن يحسن المبدع توظيف هذا التضاد على مستوى المفردات أو الجمل .. ليصبح التقابل مرتكزاً بنائياً يتكئ عليه النص في مكوناته وعلاقاته "[4].

ولذلك لم يعد الشاعر المعاصر يهتم بالمضادات الجزئية والمتناقضات اللفظية التي لا تعمق النظرة ولا تخصب الشعور ، وإنَّما لجأ إلى المقابلة في إطار الفقرة أو المقطع [5] . ولا يكتسب التضاد أهميته من حضوره في السياق الشعري بوصفه

---

(1) العسكري : كتاب الصناعتين ، ص ٣٧٣ .

(2) أبو العتاهية :أبو إسحاق إسماعيل بن القاسم بن سويد ، ديوانه، قدم له وشرحه ، مجيد طراد ، دار الكتاب العربي ، بيروت ، ١٩٩٥م ص٢٩٥.

(3) الأزهر الزناد : دروس في البلاغة العربية ، ص ١٧٧–١٧٨ ، ويذكر المؤلف أمثلة على كل نوع .

(4) أبو الرضا : في البنية والدلالة ، ص ٣٩–٤٢ .

(5) السعدي : البنيات الأسلوبية ، ص٢٢٧ .

مخالفة تكسر أفق التوقع عند القارئ فحسب[1] ، بل يكتسبها أيضاً عندما تحمل التراكيب المتناقضة أو المخالفة في النص نظامها الجمالي المتكامل الذي يشكل بحق معجم الشاعر وفلسفته الجمالية والشعرية على أكمل وجه في مجازية الكلمة الشعرية وقوتها من خلال ارتباطها بغيرها[2] .

وتجدر الإشارة هنا إلى أن توظيف الثنائية الضدية في النصوص الشعرية يعكس قدرة الشاعر على الاختيار الواعي لعناصر الثنائية الضدية بما يحقق رؤيته التي تصل إلى المتلقي عن طريق المفاجأة والدهشة الناجمة عن كسر أفق التوقع لديه ونقله إلى فضاءات النص الدلالية التي تتجلى فيها رؤية الشاعر وتتجسد خلالها مشاعره .

وإذا كان التنافر يظهر – للوهلة الأولى – بأنه يقصي الشيء عن قرينه أو الكلمة عن الكلمة (ضدها) فإنه في الحقيقة يعمل على جعل الارتباط بين مكونات النص لافتاً، فالسياق الأسلوبي لا يعني عزلة المكونات النصية بل تلاحمها ذلك التواشج الذي يبرز دلالة قلقة ، فاللاتوافق بين مكونات النص يطرح تلاؤماً رؤيوياً [3] .

ومن نماذج التضاد في شعر السياب قوله في قصيدته (في السوق القديم) :-

أنا من تريد وسوف تبقى لا ثواء ولا رحيل
حب إذا أعطى الكثير فسوف يبخل بالقليل ،
لا يأس فيه ولا رجاء [4] .

---

(1) ربابعة : جماليات الأسلوب والتلقي ، ص١٢٩ .

(2) انظر : قطوس ، بسام ، مظاهر من الانحراف الأسلوبي في مجموعة عبد الله البردوني ، مجلة دراسات ، مج١٩ ، ع١ ، ١٩٩٢ ، ص٢٠٩ .

(3) انظر: ناظم : البنى الأسلوبية ، ص٢٠٢-٢٠٣ .

(4) السياب : ديوانه ، ج١ ، ص٤٧ .

يــبدأ المقطـــع الشعري السابق بهذا الخطاب الموجه من المرأة إلى السياب . غير أن القصيدة تظهر أن في حياة السياب امرأتين ، تمثل إحداهما المرأة المحبوبة التي يبحث الـــسياب عـــنها ويـــتوق إلى لقائها وفي ذلك يقول : (أنا سوف أمضي باحثاً عنها ، سألقاها هناك عند السراب وسوف أبني مخدعين لنا هناك) . والمرأة الثانية التي لعلها مـــن بنات الهوى ، صادفته عند المساء فقال في لقائه بها : (وطوقتني تحت أضواء الطريق .. أتسيرُ وحدك في الظلام ؟) .

ويبدو أن السياب يرغب في التخلص من هذه المرأة التي صادفها تحت أضواء الطــريق ليـــنطلق إلى تلك المرأة الأخرى التي تجسد المرأة (المحبوبة) فيقول : (أنا سوف أمضي فاتركيني سوف ألقاها هناك عند السراب) ، غير أنه لا يستطيع تركها بـــسبب عجـــزه ويأســـه عـــن الرحيل ربما لأنه يعلم وهي تعلم أيضاً أن فكرة المرأة المحبوبة الأخرى مغلفة بضبابية المكان وتلاشي الزمان .

وبالعودة إلى المقطع الشعري السابق الذي يمثل خطاباً موجهاً من تلك المرأة التي صادفته – حزيناً حائراً يائساً تحت أضواء الطريق – قائلة (أنا من تريد وسوف تبقى لا ثواء ولا رحيل..) إذ إن الشاعر يعاني من حالة تنازع نفسي بين البقاء والرحيل . وللتعبيـــر عـــن هـــذه الحالة النفسية فقد قصد الشاعر فيما يبدو إلى توظيف الثنائيات الـــضدية التـــي تجسد هذه الحالة على شكل متتاليات لسانية أو انساق لغوية متشابهة ظاهـــرياً (لا ثواء – لا رحيل ، أعطى – بخل ، كثير – قليل ، لا يأس – لا رجاء) غيـــر أنَّها في واقع الأمر مختلفة تركيبياً ودلالياً ، فمن هذه الثنائيات الضدية ما كانت صـــيغة اســـمية من مثل (ثواء – رحيل ، كثير – قليل ، يأس – رجاء) وهي صيغ

تنبئ بثبات حالة العجز التي يعاني منها الشاعر . وهناك أيضاً الثنائية الضدية الفعلية (أعطى – يبخل) التي لعل دلالتها على هذا النحو تولد الإحساس بالقلق والحيرة .

ومن الملاحظات الأخرى على هذه الثنائيات الضدية الاسمية منها (لا ثواء – لا رحيل) أنها تمثل طباقاً إيجابياً[١] ، بينما تمثل الثنائية الضدية الفعلية (أعطى – يبخل) طباقاً سلبياً[٢] بمعنى (أعطى – لا يعطي) ولعل هذه المتناقضات أو المتخالفات الضدية والتـــي اشـــتملت على تناقض آخر سلباً و إيجاباً ، لعلها تمثل حالة القلق والتنازع[٣] النفسي التي تنتاب الشاعر بين البقاء والرحيل ، واليأس والرجاء ، والعطاء وعدمه .

ويبدو أن توظيف هذه الثنائيات الضدية على هذا النحو يعكس قصدية الاختيار بحيث تتآلف بنيتها ودلالتها لوصف الحالة النفسية والرؤية التي يرغب الشاعر في نقلها للمتلقي . لذلك فإن السياب قد لجأ – عبر امتداد قصيدته – بين الحين والآخر إلى تكرار البنية الأسلوبية ذاتها بحيث تشكل هذه البنية مثيراً يبرز في أسلوبه مشكلاً سلطة وقوة حافزة لذهن المتلقي فها هو يقول في موطن آخر من هذه القصيدة ذاتها : (أنا أيها النائي القريب ، لك أنت وحدك ؛ غير أني لن أكون لك أنت) آتياً بثنائية ضدية تؤكد التناقض والتشتت الذي يعـــاني منه الشاعر إضافة إلى القلق الذي تجسده عبارة

---

(١) انظر : الزناد : دروس في البلاغة العربية ، ص١٧٣ .

(٢) انظر : السابق ، ص١٧٤ .

(٣) انظر : العبد : أسلوب السياب وملامح الحداثة اللغوية ، ص٢٣ . حيث يقول :" تعكس الثنائيات الضدية – في حقيقتها – حالة من التنازع النفسي وحدة المزاج والعصابية . ومع السياب يرتبط الأمر بتفريغ لغوي صادق لمعاناة نفسية واقعية ".

(لك أنت وحدك ؛ غير أني لن أكون لك أنت) مما يساهم في تجديد نشاط المتلقي وتمثله لرؤية الشاعر . هذا بالإضافة إلى الحيل الأسلوبية الأخرى التي وظفها الشاعر في القصيدة ذاتها ، بل في المقطع ذاته – كما سبقت الإشارة – وكما سيتضح لاحقاً .

ومن نماذج التضاد الأخرى في شعر السياب قوله في قصيدته (صياح البط البري) :

وذرّى سكون الصباح الطويلْ
هتافٌ من الديك لا يصدأُ
فهزّ الصدى سعفات النخيل
وأشرق شباكنا المطفأُ [1] .

يستهل السياب مقطعه الشعري السابق مفاجئاً المتلقي بصيغة المبالغة (ذرّى) وهي صيغة تناسب الهتاف القوي الذي هزّ سعفات النخيل . وبالإضافة إلى ذلك فيبدو أن الفعل (ذرّى) قد خرج من حقله الدلالي إلى حقل دلالي آخر ، لقيمة أسلوبية جمالية ، فالفعل ذرّى يستخدم مع المادة الجامدة كأن تقول ذرّ الغبار ، وذرّ الحبوب ، وذرّ الثرى أو التراب ، غير أن الشاعر استعارها من ذلك الحقل ليبدد بها سكون الصباح الطويل .

وتشكل الثنائيات الضدية التي يوظفها الشاعر في المقطع الشعري السابق : (سكون – هتاف ، أشرق – مطفأ) أهم البنى الأسلوبية في سياقه ؛ لأن لغة التضاد " تمثل أحد المنابع الرئيسية للفجوة – مسافة التوتر – ، وإننا إذا أحسنا اكتناه التضاد

---

(١) السياب : ديوانه ، ج١ ، ص١١٤ .

وتحديد مختلف أنماطه ومناحي تجليه في الشعر ، استطعنا في نهاية المطاف أن نموضع أنفسنا في مكان هو الأكثر امتيازاً ، وقدرة على معاينة الشعرية ، وفهمها من الداخل وكشف أسرارها "(١) .

ولإلقاء الضوء على المقطع الشعري السابق يصف السياب فيه صباح جيكور قريته المحببة إلى قلبه تلك التي صورها في ذلك الصباح مستسلمة للهدوء والسكينة والنقاء ، فهي عنده الصورة الريفية النقية الصافية ، لذلك فهو – في هذا المقطع – "ينهل من الريف بما فيه من نبات وحيوان ليظل أسير أجواء جيكور وما يلازمها من صور وأخيلة يهذبها ويبوبها بشكل فني يمتزج فيها الشكل بالمحتوى إذ يبدأ مع الصباح وهتاف الديك في القرية ، أي يبدأ زمانياً ومكانياً من نقطة واحدة ، لينطلق من صورة واحدة تنشر ظلالها على القصيدة كلِّها"(٢) .

ولعل السياب يعمد إلى قصدية توظيف الثنائيات الضدية ذات الطباق الخفي ليشكل صور الحياة الجذابة في الريف وفي جيكور لافتاً المتلقي إلى الطبيعة الخلابة ، فالهتاف يقابله الصمت ، غير أن السياب جاء بأحد لوازم الصمت وهو السكون . ومثل ذلك – أيضاً – المطفأ التي يقابلها المضيء ، لكن الشاعر أتى بأحد لوازم الإضاءة ، وهو الإشراق . غير أن السياب قد تجاوز حدود الطباق واختراق مألوف التعبير بما يتخلل هذا الطباق أو التضاد فجعل الشباك يشرق بعد أن كان مطفأً تعبيراً عن الاستقرار والسكينة والحياة الرغدة في ريف جيكور ، فلعل الشباك – هنا– يشكل

---

(١) أبو ديب : في الشعرية ، ص٤٥ .

(٢) الجنابي : الصورة الشعرية عند السياب ، ص٤٠ .

تلك النافذة التي تطل على الحياة . هذا بالإضافة إلى قصدية الشاعر التي ترمي إلى توقد ذهن المتلقي وشحنه وحفزه على اليقظة الدائمة ، فها هو يلجأ في المقطع الشعري السابق ذاته إلى استخدام حيلة أسلوبية أخرى تتمثل في تقديم المفعول به (سكونَ) على الفاعل (هتاف) ، في قوله : (وذرَّى سكونَ الصباح هتافٌ) ولعله رمى من وراء ذلك إلى تقديم الأهم كلمة (سكون) ، سكون جيكور وهدوءها ضمن مشهد كلي مكتظ بالحياة (النخيل ، وصياح الديك) وغيرها .

ومن نماذج التضاد في شعر السياب قوله في قصيدته (إلى جميلة بوحيرد) :

الأرض ، أم أنتِ التي تصرخين ؟
في صمتك المكتظ بالآخرين ؟
في ذلك الموت ، المخاض ، المحب ، المبغض ، المنفتحُ ، المقفلُ .
ونحن ؟ أم أنت التي تولدين ؟
أسخى من الميلاد ما تبذلين [1] .

يجمع السياب في المقطع الشعري السابق مجموعة من الثنائيات الضدية كالصراخ في الصمت في قوله (تصرخين – في صمتك المكتظ) حيث يتداخل الصراخ والصمت ، ثم تتوالى الثنائيات الضدية (الموت – المخاض ، المحب – المبغض ، المنفتح – المقفل) . ويعلق محمد العبد على هذا المقطع الشعري بقوله : " والخطاب هنا إلى جميلة بوحيرد . فهي لا تصرخ في مفرد ، وإنما تصرخ في متعدد . وقد يكون التعدد بالاختـــلاف حاملاً لدلالة قـــوية على امتداد الصرخة وشمولها واتساعها

---

(١) السياب : ديوانه ، ج١ ، ص٢٠٨ .

ولكن التعدد بجمع المتناقضين جنباً إلى جنب ، يحمل دلالة أقوى على ذلك الشمول والاتساع "[1] .

أمَّا تعليق حسن ناظم على المقطع الشعري السابق – وخاصة – البيتين الأول والثاني ، فيبدو أكثر شمولية وعمقاً حيث يقول : " فالخطاب وجه إلى ثائرة شهيرة هي جميلة بوحيرد ، ومن أجل تصوير عمق الثورة الجزائرية العظيمة التي مثَّلتها يطرح السطران تساؤلاً – وليس سؤالاً – عما إذا كانت جميلة بوحيرد تمثل ثورة الجميع وليس ثورتها وحدها ، إن تلاحم الحركة (تصرخين) بالسكون (صمت) ومن ثمَّ بالحركة (مكتظ) إنَّما يفضي إلى توحيد جميلة بوحيرد بالمجموع ، ومن ثم توحي ثورتها بثورة الآخرين ما دامت صرختها تحدث في صمتها ، ولكنه ليس صمتها وحدها ، بل هو صمتها الذي يَعُجُّ بصخب الآخرين وهتافاتهم ، وهكذا تكون ثورتها هي ثورة الشعب كله ، ومن هنا كانت لعبة التضاد تعبر عن هذا المعنى بطريقة إيحائية توحد الصرخة والصمت والضجيج في قطب واحد يعبر عن آمال المجموع في الوقت الذي يعبر فيه عن آمال الفرد "[2] .

ويبدو أن الشاعر لجأ إلى توظيف هذه الثنائيات الضدية في المقطع السابق قاصداً توجيه نظر المتلقي إلى هذه الثورة العظيمة التي تجسد اهتمام الشاعر بها . ولذلك فقد أحدث الشاعر " اقتران النعت (المكتظ) بالمنعـــوت (صمت) على نحو قصدي من

---

(١) العبد : أسلوب السياب وملامح الحداثة اللغوية ، ص٢٤ .

(٢) ناظم : البنى الأسلوبية ، ص٢١٠ .

أجل إشاعة حس بالمناظرة والشذوذ "[1].

ويبدو أن عبارة (تصرخين في صمتك المكتظ) تشكل بنية استعارية (في صمتك المكتظ) تجاور الطباق (تصرخين في صمتك) لتتعانق هاتان البنيتان لتأكيد اتساع الصرخة و شموليتها لتمثل هتافات الشعب كله ، إن التضايف والمجاورة هنا ليست عادية ، وإنّما هي قائمة على الانزياح عن حدود الواقع خروجاً على مألوف التعبير ، مما يُعزز شعرية الكلمات الكامنة في لغة التضاد بحيث يصبح التضاد عنصراً حيوياً من عناصر الشعرية [2].

أما عن توالي المتضادات الواردة في قول الشاعر : (في ذلك الموت ، المخاض ، المحب ، المبغض ، المنفتح ، المقفل) ، فلعل الشاعر وظّفها قاصداً من ذلك وصف الثورة التضحية (الموت) الثورة الميلاد والحرية (المخاض) ، أما بقية الثنائيات الضدية (المحب ، المبغض ، المنفتح ، المقفل) فدلالة على صخب الحياة الواسعة التي تحمل المتناقضات التي تعبر عن ضدية دلالة الثورة (الموت من أجل الحياة) .

(١) حسن ناظم : البنى الأسلوبية ، ص ٢٠٩ .

(٢) انظر : ربابعة : جماليات الأسلوب والتلقي ، ص ١٣٣-١٣٤ .

الفصل الثاني

الاستعارة في شعر السياب

القسم الأول :-

أ- الاستعارة التصريحية.

ب- الاستعارة المكنية .

القسم الثاني :-

الانزياح التشخيصي في شعر السياب

تقديم :-

سيحاول الباحث في هذا الفصل أن يدرس ظاهرة مهمة من ظواهر الانزياح الأسلوبي في شعر السياب وهي ظاهرة (الاستعارة) ، وذلك في قسمين يشمل الأول منهما تسليط الضوء على مفهوم الاستعارة وفائدتها قديماً وحديثاً ، بالإضافة إلى تناول أكثر ضروبها شهرة (التصريحية ، والمكنية) وسيتناول القسم الثاني (الاستعارة التشخيصية) .

ويهدف هذا الفصل – بقسميه – إلى بيان أثر الاستعارات في تشكيل لغة السياب الشعرية من جهة ، وقدرة هذه اللغة في التعبير عن مواقفه وانفعالاته من جهة أخرى .

الاستعارة : مفهومها وأهميتها :-

الاستعارة ضرب من المجاز اللغوي وفي ذلك يقول الجرجاني " وأمَّا المجاز فقد عَوَّل الناس في حدِّه على حديث النقل ، وأنَّ كل لفظ نقل عن موضعه فهو مجاز "(١) . ويعرف أبو الهلال العسكري الاستعارة في أشهر تعريف لها(٢) بقوله " الاستعارة نقل العبارة عن موضع استعمالها في أصل اللغة إلى غيره لغرض "(٣) .

وقد "حُدِّدت الاستعارة في موروثنا النقدي بأنها علاقة لغوية،تقوم على مقارنة طرفيها، المستعار منه والمستعار له، وأنَّها تعتمد على الانتقال بين الدلالات الثابتة للكلمات

---

(١) الجرجاني : دلائل الإعجاز ، ص٥٣ .

(٢) بلال : نظرية النظم بين المعنى ومعنى المعنى ، ص٩٤ .

(٣) العسكري : الصناعتين ، ص٢٩٥ .

المختلفة على أساس من التشابه "[1] . وبذلك تكون الاستعارة " انتقال كلمة من بيئة لغوية معينة إلى بيئة لغوية أُخرى ، علاقتها المشابهة دائماً "[2] .

وللاستعارة أهمية كبيرة تبدو جلية واضحة في الغرض منها والفائدة وفي ذلك يقول أبو الهلال العسكري :" وذلك الغرض إمَّا أن يكون شرح المعنى وفضل الإبانة عنه أو تأكيده والمبالغة فيه أوالإشارة إليه بالقليل من اللفظ أو بحسب المعرض الذي يبرز فيه"[3].

أمَّـــا مزية الاستعارة عند الجرجاني فلا تكمن في تغيير المعنى أو زيادته في ذاته فحسب ، بل في توكيدها للمعنى وزيادته شدَّةً وفي ذلك يقول : " وكذلك ليست المزية التي تــراها لقولك : (رأيت أسداً) على قولك (رأيت رجلاً لا يتميز عن الأسد في شجاعته وجــرأته) أنك قد أفدتَ بالأول زيادة في مساواة الأسد ، بل أنَّك قد أفدت تأكيداً وتشديداً وقوة في إثباتك لهذه المساواة في تقريرك لها – فليس تأثير الاستعارة إذن في ذات المعنى وحقيقته ، بل في إيجابه والحكم به "[4] .

ويــصف أبــو هــلال العسكري الاستعارة التي يكون لها فضل الإبانة عن المعنى وتأكيدِه والمبالغة فيه بقوله :" وهذه الأوصاف موجودة في الاستعارة المصيبة .. ولولا أنَّ الاســتعارة المصيبة تتضمن مالا تتضمنه الحقيقة من زيادة فائدة لكانت الحقيقة أولى منها استعمالاً . والشاهد على أنَّ الاستعارة (المصيبة) من الموقع ما ليس للحقيقة أن قول الله

---

(١) بلال : نظرية النظم بين المعنى ومعنى المعنى ، ص٩٤ .

(٢) أبو العدوس ، يوسف ، البلاغة العربية ، دائرة المكتبة الوطنية ، ٢٠٠٤ ، ص١٩٦ .

(٣) العسكري : الصناعتين ، ص ٢٩٥ .

(٤) الجرجاني : دلائل الإعجاز ، ص٥٧ .

تعالى ﴿ يَوْمَ يُكْشَفُ عَنْ سَاقٍ ﴾* أبلغ وأحسن وأدخل مما قصد له من قوله لو قال – يوم يكشف عن شدة الأمر – وإن كان المعنيان واحداً .. ألا ترى أنك تقول لمن تحتاج الجد في أمره .. شمر عن ساقك فيه . واشدد حيازيمك له .. فيكون هذا القول منك أوكد في نفسه من قولك جد في أمرك "[1] . وقد أكد الجرجاني على أن للاستعارة وظيفة متميزة عندما " قرر أن في كل صورة بلاغية فضلاً عن المعنى المعجمي معنًى إضافياً هو المقصود "[2] ، ويبدو أن هذا القول إشارة واضحة لمفهوم الانزياح وهو خروج المعنى عن مألوفه .

ويبدو واضحاً من مجمل الكلام السابق أن الاستعارة بوصفها مجازاً لغوياً تنقل فيه العبارة عن موضع استعمالها في أصل اللغة إلى غيره لغرض تتجاوز فيه الصورة البلاغية المعنى المعجمي إلى معنًى إضافي هو المقصود يخرج بالخطاب الشعري من عالم المألوف إلى عالم غير المألوف . ولذلك يصف سعد مصلوح الاستعارة مبيناً أثرها على المتلقي بقوله " هي اختيار معجمي تقترن بمقتضاه كلمتان في مركب لفظي اقتراناً دلالياً ينطوي على تعارض – أو عدم انسجام – منطقي . ويتولد عنه بالضرورة مفارقة دلالية تثير لدى المتلقي شعوراً بالدهشة والطرافة فيما تحدثه المفارقة الدلالية من مفاجأة المتلقي . بمخالفتها الاختيار المنطقي المتوقع "[3] .

---

* سورة القلم : آية ٤٢ .

(١) العسكري : الصناعتين ، ص٢٩٥ .

(٢) بلال : نظرية النظم بين المعنى ومعنى المعنى ، ص٩٧ .

(٣) مصلوح ، سعد ، في النص الأدبي ، دراسة أسلوبية إحصائية ، دار عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية ، جدّة ، ١٩٩٣ ، ص١٨٧ .

القسم الأول :

أ- الاستعارة التصريحية :

تقسم الاستعارة باعتماد حضور المشبه به أو غيابه إلى قسمين هما : الاستعارة التصريحية والاستعارة المكنسية . ويُعرّف علماء البلاغة الاستعارة التصريحية بأنها الاستعارة التي يصرح فيها بلفظ المشبه به ، أوهي ما استعير فيها لفظ المشبه به للمشبه ، وقد دعا علماء البلاغة حذف المشبه والإبقاء على المشبه به بالاستعارة التصريحية ، كما ذكروا أن في كل استعارة ثلاثة عناصر هي : المستعار منه (المشبه به) ، والمستعار له (المشبه) ، والمستعار وهو اللفظ الذي يؤخذ من المشبه به إلى المشبه [1] .

ومن أمثلة الاستعارة التصريحية في القرآن الكريم قوله تعالى : ﴿ الر كِتَابٌ أَنْزَلْنَاهُ إِلَيْكَ لِتُخْرِجَ النَّاسَ مِنَ الظُّلُمَاتِ إِلَى النُّورِ ﴾[2] . " في الآية الكريمة شُبّه الكفر بالظلمات ، وشُبّه الإيمان بالنور ، ثم حذف المشبه (الكفر- الإيمان) وصرح بالمشبه به (الظلمات - النور) على سبيل الاستعارة التصريحية "[3] .

ومن أمثلتها قول المتنبي يصف دخول رسول الروم على سيف الدولة :-

وأقبل يمشي في البساط فما دَرَى ... إلى البحر يسعى أم إلى البدر يرتقي[4]

---

(١) أمين ، بكري شيخ ، البلاغة العربية في ثوبها الجديد ، دار العلم للملايين ، بيروت ، ١٩٨٢ ، ص١١٨-١١٩ .

(٢) سورة إبراهيم : آية ١ .

(٣) أبو العدوس : البلاغة العربية ، ص١٩٧ .

(٤) أبو الطيب المتنبي ، ديوانه ، ص٢٥٣ .

وموطن المجاز في البيت السابق قوله (إلى البحر يسعى ، إلى البدر يرتقي) . أمّا نوع المجـاز فيتمـثل في خروج كلمتي (بحر ، وبدر) عن معناها الحقيقي إلى الدلالة عن شـخص سيف الدولة ، فالمجاز لغوي ، والعلاقة بين المدلول الحقيقي والمدلول المجازي هـي المـشابهة إذ شـبّه المتنبي سيف الدولة بالبحر في جوده وبالبدر في رفعة مقامه ، وسكت عن المشبه وعَوّض بالمشبه به ، فنوع المجاز استعارة ، أمّا القرينة المانعة فجملة (أقـبل يمـشي في البساط) فقد منعت الذهن من الذهاب إلى المعنى الحرفي (الحقيقي) وهي هنا قرينة لفظية [١] .

وتعد الاستعارة التصريحية أبسط صور الاستعارة[٢] . وتسهم كغيرها من الاستعارات وألوان المجاز " في إثراء الدلالة وتحقيق القوة التعبيرية على مستوى التركيب والنص "[٣] لما يكون لها من أثر على الجملة يتمثل في اتساع وعدول باللفظ عن الظاهر إذا وقع على الصواب[٤] .

وبذلك تشكل الاستعارات التي يجريها الشاعر على نصه الشعري مجموعة انزياحات تمـثل خـروجاً على النمط المألوف في الاستعمالات اللغوية منتجة علاقات جديدة ، مما يسهم في مفاجأة المتلقي وشحن ذهنه وإثارة استغرابه ، لأن في إجراء الاستعارة خروجاً بالكلمة أو التعبير عن المعنى الحقيقي إلى معنى مجازي يقصده الشاعر لغرض قد يكون

---

(١) الزناد : دروس في البلاغة العربية ، ص٦٦ .
(٢) أبو الرضا : في البنية والدلالة ، ص١٨٩ .
(٣) السابق ، ص١٨٣ .
(٤) انظر : الجرجاني : دلائل الإعجاز ، ص٣٢٩ .

مبالغةً أو توكيداً أو تهديداً .. إلخ ، فيكون الشاعر بذلـك قد نقل المتلقي إلى أجواء النص وحفزه على تمثل رؤيته وتلمس أبعادها وآثارها الوجدانية .

ومن نماذج الاستعارة التصريحية في شعر السياب قوله في قصيدة (هرم المغني):-

بالأمس كنتُ إذا كتبت قصيدةً فرحَ الدمُ
فأُغمغمُ
أشدو بها أترنمُ
وأهيم بين الجداول والأزاهر والنخيل
زادٌ لروحي منذ سقسقة الصباح إلى الأصيل [1] .

يستهل السياب مقطعه الشعري السابق بالجار المجرور (بالأمس) ، الذي ينقله إلى الزمن الماضي السعيد ، زمن الشباب ، زمن الغناء ما بين الجداول والأزاهر والنخيل ؛ هـروباً من الزمن الحالي فقد (هرم المغني هدَّ منه الداء فارتبك الغناء) على حد تعبير الشاعر ، فيبدأ في رصد مشهده الدرامي خلال نسيجه الشعري المؤتلف من مجموعة من العناصـر اللغـوية المخـتارة التي تتشكل معها صوره ولغته الاستعارية ، حيث يقول : (بالأمس كنت إذا كتبت قصيدةً فرح الدم) .

أمَّا موطن الاستعارة ، ففي قوله فرح الدم ، حيث شبه الشاعر حركة الدم وجريانه فـي عـروقه بالفرح فصرَّح بالمشبه به الفرح وغيَّب المشبه ، بجامع النشاط على سبيل الاسـتعارة التـصريحية . فالاستعارة تعتمد على العلاقة بين المستعار منه والمستعار له بجامع (النشاط) . وهنا يبدو السياب أكثر عناية باختيار عناصره اللغوية فيبدأ في تشكيل

---

(١) السياب : ديوانه ، ص١٧٥ .

صـــورة مفعمـــة بعناصر الحيـــاة ليس على مستـــوى التركيب الاستعاري فحسب وإنما علـــى المستوى الدلالي الذي يعكس التوظيف الموسيقي ، كما هو الحال في غمغم (غم غــم) التـــي تمثل مقطعاً تكرارياً مرآتياً[1] وكذلك سقسق (سق سق) . ثم يأتي توالي الحـــروف المهموسة مثل تكرار حرف (السين) في سقسق التي تأتي عادة مبشرة بميلاد يـــوم جديد ، وكذلك حرف الصاد في (الصباح ، والأصيل) لاستمرار الصورة الصاخبة بعناصر الحياة من الصباح إلى المساء ، فإذا هام الشاعر بين الجداول والأزاهر والنخيل رمـــوز الفرح والعطاء والولادة (النخيل) ، اتضحت ملامح صورة مكتظة بألوان الحياة تعبيـــراً عـــن الفرح . فالشاعر يوسع من معاني مفرداته ويزيد من تفاعلها ، وهكذا تفهم اللفظة الاستعارية وعلاقاتها مع الكلمات الأخرى من خلال السياق [2].

وتكمـــن أهمـــية توظيف الاستعارة هنا في توكيد معنى الفرح والمبالغة في إظهاره وتجـــسيده مـــن خلال مظاهره المتمثلة في السلوكات التي تشكل نموذج الحركة والنشاط الـــناجم عن هذا الفرح ، وكل ذلك بالقليل من اللفظ الذي يشكل أبعاد الصورة التي تترجم حـــيوية الـــسياب ونـــشاطه . وهذا شأن الاستعارة (المصيبة) كما أشار إليها أبو الهلال العـــسكري ، لها فضل الإبانة عن المعنى وتأكيده والمبالغة فيه ولولا ذلك لكانت الحقيقة أولى منها[3].

---

(١) أبو ديب ، كمال ، جدلية الخفاء والتجلي ، دار العلم للملايين ، بيروت ، ط١ ، ١٩٧٩ ، ص

(٢) انظر : فضل : بلاغة الخطاب وعلم النص ، ص١٩٢ .

(٣) انظر: العسكري : الصناعتين ، ص٢٩٥ .

كمـــا تجـــدر الإشارة إلى أن المفارقة الدلالية في استعارة (فرح الدم) تثير دهشة المتلقي ومفاجأته بمخالفتها الاختيار المنطقي المتوقع [1] .

ومـــن الـــنماذج التي تشتمل على الاستعارة التصريحية في شعر السياب – أيضاً – قوله في قصيدة (أنشودة المطر) :-

تثاءَب المساء ، والغيوم ما تزالْ
تَسحُّ ما تسحُّ من دموعها الثقالْ ،
كأنَّ طفلاً بات يهذي قبل أن ينام :
بأنَّ أمَّهُ – التي آفاق منذ عامْ
فلم يجدها ، ثم حين لجَّ في السؤالْ
قالوا له : " بعد غدٍ تعودْ ... "
لابُدَّ أن تعودْ [2] .

يستهل السياب القطعة الشعرية السابقة بهذه الاستعارة (تثاءَب المساءُ) ، حيث شبه حـــركة المـــساء بالتـــثاؤب ، فحـــذف المـــشبه به وصرَّح بالمشبه على سبيل الاستعارة التصريحية ، لغرض بلاغي مفاده المبالغة في كسل المساء وتراخيه وتمطيه بما يؤكد ثقل ظله وانعكاسه السلبي على مشاعره ، فكان ذلك باعثاً على استعارة الدموع الثقيلة للغيوم حيث تنقلب دلالة المفهوم المركوز في النفس البشرية منذ الأزل عن المطر بوصفه – في الغالب الأعم – رمزاً للخير والعطاء بمعنى أنه (حياة) ليشكل ضمن هذه الصورة عالماً تلفه عناصر الحزن المتنامي (الموت) ورغم أن السياب " قد استطاع في قصيدة أنشودة

---

(١) انظر : مصلوح : في النص الأدبي دراسة أسلوبية إحصائية ، ص١٨٧ .

(٢) السياب : ديوانه ، مج١ ، ص٢٥٤ .

المطـــر أن يجمع بين النقيضين (الموت والحياة) من خلال رمز المطر لأنه كان يحمل فـــي طـــياته (المـــوت والميلاد ، والظلال والضياء)"[1] إلا أن رمز المطر في القطعة الـــشعرية السابقة لا يتجاوز أبعاد صورة الموت ، لأن تثاؤب المساء والدموع الثقال التي تـــسح من الغيوم لم تقابل سوى صورة الطفل الذي فقد أُمَّه قبل عام ؛الطفل الذي لم يعد يتقبل فكرة تبرير غيابها وتأكيد عودتها ، وبهذا تُشكِّل كافة عناصر الصورة بُعداً مأساوياً للسياب .

ويـــبدو أن تـــداخل أسباب بواعث أحزان السياب من فقد أمَّه إلى فشله في علاقته بالمـــرأة الحبيـــبة ، مروراً بهموم الوطن ، وانتهاءً بالمرض والعجز الجسمي والنفسي ، وعـــدم قدرته على الفصل بينها أحياناً ، جعل هذه القطعة الشعرية تستأثر بواقع الحزن ، صورة تعادل رمز الموت .

ويبدو أيضاً أن السياب هنا قد اختار العناصر اللغوية الأكثر فاعلية في التعبير عن تـــصوره للأشـــياء ورؤيته لها . ومن ذلك اختياره (ثقل المساء) بدلاً من قوله (امتدَّ ، طـــال ، تأخر..) ، ثم أنَّه وصف استمرارية المطر بقوله (ما تزال) ليكثف من صورة الحزن ويؤكد استمرارها وتناميها مع وقت المساء الثقيل الممتد .

ولعل استخدامه لأداة التشبيه (كأن) الواقعة بين صورة نزول المطر وصورة هذيان الطفـــل قبل النوم بقوله : (كأن طفلاً ..) موظف يتناسب مع المسافة البعيدة المتمثلة في العودة إلى زمن الطفولة البعيد ، حيث توحي كأن بعدم اليقين .

---

(١) علي ، عبد الرضا ، المطر والميلاد والموت في شعر السياب ، الأقلام ، ع٣ ، ١٩٧٧ ، ص٧-٨ .

وهكـــذا فـــإن السياب كثيراً ما يلجأ إلى مثل هذه الصور الاستعارية والاستخدامات اللغوية اللافتة ليضع المتلقي أمام علاقات جديدة تتطلب منه الكشف عنها ؛ لما تحويه من مفارقات تعكس أيضاً جمالية التعبير والتصوير .

ومن نماذج الاستعارة التصريحية قوله في قصيدة (المومس العمياء) :

الليل يطبق مرةً أُخرى فتشربه المدينة
والعابرون ، إلى القرارة .. مثل أغنية حزينة
وتفتحت كأزاهر الدفلى مصابيح الطريق
كعيون ميدوزا ، تحجر كل قلب بالضغينة ،
وكأنها نذرٌ تبشر أهل بابل بالخراب [١] .

يقـــول علي العلاق : لا شك أنَّ لأليوت أثراً كبيراً في شيوع نبرة الهجاء للمدينة في شعرنا العربي ، غير أنَّه لم يكن السبب الوحيد لهذه الظاهرة فإن روح التذمر من المدينة كانـــت تمثل إلى حدٍ كبير ردة فعل سياسية واجتماعية ضد ما ترمز إليه المدينة على هذه المـــستويات .. كـــان (السياب) كلما امتدَّ به العمر ازداد غربة عن واقع المدينة وطبيعة حـــياتها وحنيناً إلى العراء والريف [٢] . ولعل هذا يصلح سبباً اعتاد السياب معه تصوير المدينة بصور دالة على الموت ، والقرية بصور دالة على الحياة [٣] .

ويبدو أن ازدياد غربة السياب–وخاصة مع تعاظم مرضه في المدينة–كانت سبباً كافياً

---

(١) السياب : ديوانه ، ص٢٦٩ .

(٢) العلاق : المدينة في الشعر : دراسة في موقف الشاعر العراقي من المدينة ، ص٢٢٠ .

(٣) انظر : مراشدة : عبد الباسط ، أثر مضمون الحياة والموت في بناء القصيدة في شعر بدر شاكر السياب ، عمان ، دار ورد للنشر والتوزيع ، ٢٠٠٥ ، ص ١١٧ .

لمعاداتهـــا واتخـــاذ أقصى وسائل الهجاء لتشكيل صورة سوداوية لها توازي تهالك القيم الاجتماعية والسياسية فيها.

وبالعودة إلى المقطع الشعري السابق فقد اختار السياب أن يبدأ بلفظة (الليل) الاسمية دلالة على الثبات والدوام جاعلاً الإطباق صفة متكررة لهذا الليل ، زيادة في تعميم صورة العمى وعدم الرؤيا ، هذا الليل على هذا النحو ينصهر في الصورة الاستعارية (فتشربه المدينة) حيث شبه اختفاء الليل في المدينة بالشراب مصرحاً بالمشبه به ، ومخفياً المشبه، على سبيل الاستعارة التصريحية .

ويبدو جلياً واضحاً أن السياب قد لجأ إلى هذا التصوير الاستعاري مبالغة في تعميم الظلمـــة وتفشي العتمة وتأكيد أثرها السلبي على عناصرها ، فمصابيح الطريق كأنها نذرٌ تبـشر أهــل بابــل بالخراب ، والقلوب تحجرت بالضغينة ، والأُغنية حزينة . لقد عمد السياب إلى المبالغة في عتمة المدينة وعماها مبالغة في هجائها وتوكيد سلبيتها حيث يقول في موطن آخر من هذه القصيدة ذاتها (المومس العمياء) : (عمياء كالخفاش هي المدينة والليل زاد لها عماها) تعبيراً عن إخفاق المدينة .

ويبدو أن الاستعارة هنا قد شكلت داخل الصورة الشعرية هيئة جديدة للعلاقات ضمن هذا التعبير الانزياحي الذي خرج عن المألوف بما يشكل غرابة للمتلقي تدفعه للكشف عن هـــذه العلاقات ؛ مما يؤدي إلى بروز المفارقات مؤشراً على ثراء التجربة التعبيرية التي تشكل نتاجاً لتوظيف العناصر اللغوية يرتقي بلغة السياب إلى الإيحائية والجمال .

ب – الاستعارة المكنية :

الاستعارة المكنية كما عرَّفها السكاكي (٦٢٦هـ) " أن تذكر المشبه وتريد به المشبه بـه دالاً علـى ذلـك بنصب قرينة تنصبها "[١] وهي – بعبارة أخرى – الاستعارة " التي اختفـى فيها لفظ المشبه به واكتفى بذكر شيء من لوازمه دليلاً عليه وبقي المشبه "[٢] ، " وذلـك عندما يؤخذ الاسم عن حقيقته ويوضع موضعاً لا يبين فيه شيء يشار إليه ، فيقال هذا هو المراد بالاسم والذي استعير له وجعل خليفة لاسمه الأصلي ونائباً منابه "[٣] .

ومـن أمثلـتها في القرآن الكريم قوله عز وجل :﴿ **قَالَ رَبِّ إِنِّي وَهَنَ الْعَظْمُ مِنِّي وَاشْـتَعَلَ الرَّأْسُ شَيْبًا** ﴾[٤] فقد شبه الرأس بالوقود ثم حذف المشبه به، ورمز إليه بشيء مـن لـوازمه، وهـو (اشتعل) على سبيل الاستعارة المكنية ، بجامع سرعة الانتشار ، والقرينة إثبات الاشتعال للرأس.

ومن أمثلتها في الشعر العربي قول المتنبي :-

المجد عوفي إذا عوفيت والكـرمُ وزال عنك إلى أعدائك الألـمُ [٥]

" أسند المتنبي فعل المعافاة إلى مفهوم مجرد هو (المجد) ، والمعافاة من لوازم الكائنات الحية عموماً ولكنَّها من خصائص الإنسان الذي يقبل المرض والشفاء . فقد جمع المتنبي

---

(١) السكاكي ، أبو يعقوب ابن أبي بكر محمد بن علي (ت ٦٢٦هـ) ، مفتاح العلوم ، مطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده بمصر ، ١٩٣٧ ، ص١٧٩ .

(٢) محمود شيخون : الاستعارة ، ص٧٥ .

(٣) الجرجاني :أسرار البلاغة ، ص٣٤ .

(٤) سورة مريم : آية ٤ .

(٥) المتنبي : ديوانه ، ص ٣٩٦ .

بـــين المجد (المشبه) والإنسان (المشبه به) بجامع المرض والشفاء ، ولكنه لم يصرح بلفـــظ المـــشبه به وإنَّما أورد أحد لوازمه وهو (عوفي) فالاستعارة مكنية . وهذا الفعل يستدعى في ذهن الإنسان "[1] .

وتبدو الاستعارة المكنية أكثر تعقيداً من سابقتها (الاستعارة التصريحية) " فبرغم تحقق المجازية ، فعملية النقل لا تتجلى إلاَّ بعد تفكير وتأمل ، وإثبات وتزجية ، مما يؤدي إلى إدراك علاقة التشابه التي تختفي في طيات الصورة المتشكلة ، نظراً لاختفاء المشبه بـــه ، إذ لا يوجد إلا بعض لوازمه مقترنة بالمشبه ، وهذا التخفي لعلاقة التشابه هو نفسه المصدر الثر لعطاء هذه الصورة ، وهو أيضاً من أسباب تسميتها بالاستعارة المكنية "[2] .

وبذلك تكون الاستعارة المكنية قد شكلت داخل الصورة هيئة جديدة للعلاقات ضمن تعبيـــر خـــرج عـــن المألـــوف مشكلاً معضلة للمتلقي ، توقظ ذهنه وتحفزه للكشف عن العلاقات التي تشكل جوانب الصورة .

ومن نماذج الاستعارة المكنية في شعر السياب قوله في قصيدة (أفياء جيكور) :

جيكور مُسي جبيني فهو مُلتَهبُ
مُسِّيه بالسعفِ
والسنبل الترفِ
مدي عليَّ الظلال السمْر تنسحبُ
ليلاً ، فتخفي هجيري في حناياها [3] .

---

(١) الزناد : دروس في البلاغة العربية ، ص٦٦ .

(٢) أبو الرضا : في البنية والدلالة ، ص١٩٠ .

(٣) السياب : ديوانه ، ص١٢٠ .

يبدأ السياب الفقرة الشعرية موجهاً الخطاب إلى جيكور موظفاً التعبير الاستعاري (مسي جبيني) ، حيث شبه جيكور بامرأة ، وحذف المشبه به مبقياً على شيء من لوازمه (مسي جبيني) . ويبدو من الضروري الالتفات هنا إلى أن السياب لم يكن على علاقة حسنة بالمدينة تلك التي اصطدم بمادياتها المبتذلة وأخلاقياتها غير الفاضلة ، " لهذا السبب ولأن صورة الطفولة (القرية) ظلت ماثلة راسخة في ذهنه ، وبالمقارنة بين القرية والمدينة ، فقد اشتدت لديه نزعة الحنين وربما الهروب إلى القرية "[1] .

ولعل لجوء السياب إلى القرية هنا وتشبيهها بالمرأة الحنون التي تخفف لمستها الرقيقة عناء المرض وتطفئ حرارته تدفع إلى القول بأن (جيكور) هنا تشكل معادلاً موضوعياً (للأُم) ، فالسياب فقد أُمه منذ أن كان في الرابعة من عمره ، ولذلك فالمرأة هنا ليست الحبيبة ؛ لأنه وعلى مر السنين كان يهفو إلى الحبّ ولكنه لم ينل منه شيئاً ولم يعرفه[2] .

ويعلق قيس كاظم الجنابي على المقطع الشعري السابق بقوله : " ثم يستمر في ملاحقة قريته التي يدعوها عبر صورةٍ شعرية ندية ممتلئة بحيث تغدو رمزاً لخلاصه فيتحول سعفها إلى يدٍ حانية تتوغل في نفسه لتبعث الطمأنينة وتزرع الحب والثقة ، فهي الأُم الحانية التي تحتضنه وتشفيه من دائه العضال "[3] .

وبالعودة إلى الاستعارة السابقة (مسي جبيني) فإن السياب لا يقصد بالتأكيد إلى المعنى المباشـــر أو الحقيقي ؛ لأنه لا يريد أن يؤدي ما يسمى (أصل المعنى) أو ما تدل عليه

---

(١) الكبيسي ، طراد ، جيكوريات – يوتوبيا الرجل الفقير ، الآداب ، ع١/٢ ، ١٩٩٦ ، ص٤٤ .

(٢) الجنابي ، قيس كاظم ، المرأة في شعر السياب ، البيان ، ع٢٦١ ، ١٩٨٧ ، ص٨٥-٨٦ .

(٣) الجنابي : جيكور في شعر السياب ، البيان ، ع٢٣٢ ، ١٩٨٥ ، ص٣٦ .

الألفاظ في أصل وضعها ، وإنَّما يتخذُ من المعنى الوضعي أو الدلالة الوضعية وسيلة لدلالة أُخرى ، أو ما تُسمى الغرض" [1] ذلك الغرض المتمثل – هنا – في التوسل إلى لمس الجبين التماساً للعطف والحنان ، وإبرازاً للعجز والحرمان الناجمين عن شدة وهول المرض . ولتحقيق ذلك لجأ السياب إلى استعمال لغوي (الاستعارة) ليضع المتلقي أمام مفارقة تتطلب منه الكشف عن العلاقات الجديدة .

ومن نماذج الاستعارة المكنية في شعر السياب – أيضاً – قوله في قصيدة (أغنية في شهر آب) :

تموز يموت على لأفق
وتغور دماه مع الشفق
في الكهف المعتم والظلماء
نقالة إسعاف سوداء[2] .

يبدأ السياب القطعة الشعرية السابقة بالصورة الاستعارية اللافتة (تموز يموت) حيث شبه تموز بإنسان يموت ، وحذف المشبه به وأبقى شيئاً من لوازمه (يموت) ، على سبيل الاستعارة المكنية ، ليصبح تموز دلالة على تلاشي الخصب ، فتنقلب دلالة تموز إلى الضد ؛ لتفيد الاستعارة مع هذا التوجه المبالغة في الموت وتأكيده . ثم تأتي الاستعارة الثانية (نقالة إسعاف سوداء) ، فقد استعار لفظة السوداء للنقالة بينما هي بيضاء .

---

(1) الفيل ، توفيق ، دراسة في بنية النص الشعري ، البيان ، ع١٨٨ ، ١٩٨١ ، ص٣٦ .
(2) السياب : ديوانه ، مج١ ، ص١٨٧ .

ثـم تتوالـى الاستعارات في القصيدة على هذا النحو، ويعلق حسن ناظم على هذه الاسـتعارات بقـوله : " لقد كانت الاستعارات الغريبة المتلاحقة إنّما هي امتـداد لـ (مـوت تموز) ، ومن ثم لترسيخ دعائم هذا الموت المظلم ، لترسيخ دعائم الهمجية على المجـتمع البـرجوازي الذي حرصت القصيدة على تعريته ، لقد كان الإحساس الواضح والمبنـي على رؤية منظمة بتهافت المجتمع البرجوازي وراء تنظيم المقطع السابق على أساس تشويش بنية النص ، التي تدل على عقم العلاقات الاجتماعية في ذلك المجتمع "[1].

وبـذلك يكـون السياب قد مثل تهالك القيم الاجتماعية السامية في المجتمع وإحلال الإحساس بالفراغ ، والشعور بالوحدة والخوف والفراغ النفسي والعاطفي [2] بموت تموز الـذي قلـب دلالته الإيجابية (الخصب) إلى دلالة سلبية (موت تموز) حيث يتوازى تشويه بنية النص ، مع تشويه وارتباك العلاقات الاجتماعية داخل الطبقة البرجوازية في المجتمع ، ولأجل إبراز هذا المضمون على هذا النحو فقد عمد السياب إلى اختيار البنيات الاستعارية الغريبة ، لإثارة المتلقي وحفزه على ترتيب العلاقات حيث صنَّفها الشاعر .

ومن نماذج الاستعارة المكنية في شعر السياب قوله في قصيدة (تموز جيكور) :

جيكور .. ستولد جيكورُ
النور سَيُورِقُ والنوُّر .
جيكور ستولد من جرحي ،
من غصة موتي من ناري ؛

---

(١) ناظم : البنى الأسلوبية ، ص٢٢٦ .

(٢) انظر : مراشدة : أثر مضمون الحياة والموت في بناء القصيدة في شعر بدر شاكر السياب ، ص ٤٩ .

سيفيض البيدر بالقمحِ ،
والجرن سيضحك للصبحِ ،
والقرية داراً عن دار
تتماوج أنغاماً حُلوة ،
والشيخ ينام على الربوة ؟
والنَّخل يوسوس أسراري [1] .

لعــل أول مــا يلاحظه المتأمل في هذا المقطع الشعري هو لجوء السياب إلى حيلة أســلوبية تتمثل في تكرار جيكور ثلاث مرات ؛ ليلفت نظر المتلقي إليها ، وهو أمر يبدو طبيعياً عندما تشكل جيكور للسياب " حلماً ندياً وتوقاً حميماً إلى عناق النخيل لأنها الوجود المُصغَّر الذي يشفيه من دائه الوبيل ويخلصه من غربته الذاتية ، وحصاره الداخلي الذي يرهقه فيرديه طريح الفراش "[2] .

ثــم لجــأ الــسياب بعد ذلك إلى حيلة أسلوبية أخرى تتمثل في الصورة الاستعارية المتشكلة في قوله : (النور سيورق) حيث شبه النور (بالأشجار) ، وحذف المشبه به وأبقــى شيء من لوازمه (سيورق) على سبيل الاستعارة المكنية ، ويبدو أن غرابة هذه الاســتعارة (سيورق النور) تنتقل بالمعنى إلى أقصى درجات المبالغة فالنور يرمز إلى طريق الخلاص ، إلى البعث ، إلى الحياة ولكن دلالته تتضاعف داخل الاستعارة (سيورق الــنور) حاملة دلالة إيحائية مركبة تحمل أقصى أبعاد المبالغة . وتضع أمام المتلقي لغة تحمل علاقات جديدة تهدف إلى إيصال خطاب متصل ببواعث الشاعر ، وعلى المتلقي أن

---

(١) السياب : ديوانه ، مج١ ، ص٢٢٣-٢٢٤ .
(٢) الجنابي : الصورة الشعرية عند السياب ، ص٢٦ .

يفك الرموز الدلالية لهذه الاستعارة للوصول إلى الأفق الدلالي الذي يصله بجوهر الباث .

ويبدو أن الإمعان في المتتاليات اللسانية التي تظهر فرضية الشاعر بأن جيكور ستولد مـــن جديد تلتقي مع النور الذي سيورق (خلاص الشاعر من مرضه ومعاناته) ، ولذلك فلعـــل في نهاية السطر الشعري الثاني خبراً محذوفاً على النحو الآتي : (النور سيورق والـــنور ..) ، ولعـــل الكلمة المناسبة لملئ هذا الفراغ هي (خلاص) ، لتصبح العبارة (النور سيورق والنور خلاص) . إنه خلاص الموت الذي أصبح مطلباً وأُمنيةً لخلاص الجسد وتحرير الروح من آثار المرض العضال .

ويـــبدو أن ولادة جيكور على وجه الحقيقة عند السياب ليست إلا أنموذجاً قابعاً في مخيلته على شكل ذكريات مثلها باستعارة اللفظة (سيفيض) من الماء (السيل والنهر ..) ليبدو القمح – وهو– رمز الخصب والحياة في الرموز المسيحية ، فالحنطة رمز المسيح ، واســـتعارة الضحك للجرن ، ونماذج الأنغام الحلوة (السعادة) ، ونوم الشيخ على الربوة بمـــا يوحي بالأمن والطمأنينة ، ووسوسة النخل لأسرار الشاعر التي لعلها أسرار الحب والشباب .

ولذلك فإن جيكور ستعود ، وهي تعود وتولد ثانية في مخيلة السياب، غير أن السياب هـــو الـــذي لن يعود ؛ لقوله : (جيكور ستولد .. لكني لن أخرج فيها من سجني ... لن ينبض قلبي كاللحن في الأوتار لن يخفق فيه سوى الدود) لذلك ستولد جيكور من جرحه النازف حتى الموت الخلاص .

ويبدو جلياً واضحـــاً أن اللغة الاستعارية التي شكلها السياب ضمـــن القطعة الشعرية

السابقة حيث اختار النور (سيورق) ،(ويفيض) البيدر بالقمح ، والجرن (سيضحك) ، والـــنخل (يوسوس) أسراري ، قاصداً من ذلك إلى " لغة تشكيل استعاري تكشف ما في اللفظ ، وما ليس فيه ، وذلك بتجاوز الدلالة اللغوية إلى ما هو فوق اللغة وخارجها ، لأنه مـــسار للدخـــول فـــي عـــالم التحول والصيرورة والتنامي ، عالم الخلق والإبداع وتوليد الـــدلالات المتنوعة التي تحيل كل منها إلى أخرى ... وبذلك تصبح اللغة خصيصة فنية تحقق للفن ابتكاريته وغيريته وغرابته ، وتميزه الخاص [١].

---

(١) قوقزة ، نواف ، نظرية التشكيل الاستعاري في البلاغة والنقد ، وزارة الثقافة ، عمّان ، ٢٠٠٠ ، ص١٤٥ -١٤٦ .

القسم الثاني :

الانزياح التشخيصي :

الاستعارة ضرب من المجاز اللغوي ، و" كلُّ لفظ نُقل عن موضعه فهو مجاز .. والمجاز أبلغ من الحقيقة "[1] ،"وفضل الاستعارة على الحقيقة أنها تفعل في النفس مالا تفعله الحقيقة "[2]. يُظهر الكلام السابق بوضوح أن الاستعارة تمثل انزياحاً يرتقي بالخطاب أو السلسلة اللسانية – تركيبياً وفنياً[3] – من صياغة لغوية تعبيرية مألوفة إلى أخرى تثير غرابتها عجب المتلقي ودهشته . ومن ذلك أن " العرب تقول : بأرض فلان شجر قد صاح . وذلك إذا طال فتبين للناظر بطوله ، ودلّ على نفسه ، لأنَّ الصايح يدل على نفسه"[4] ، وواضح أن موطن الغرابة والانزياح في التعبير في نسبة الصياح إلى الشجر .

ويعنى البحث – هنا – بنوع واحد من أنواع الانزياح وهو الانزياح التشخيصي ، وقد اهتم عدد من البلاغيين واللغويين العرب القدماء بظاهرة التشخيص تحت مفهوم الاتساع أو التوسع[5] . ومن أمثلة التشخيص في أشعار العرب قول امرئ القيس[6] مخاطباً

---

(١) الجرجاني : دلائل الإعجاز ، ص٥٣-٥٤ .

(٢) العسكري : الصناعتين ، ص٢٩٦ .

(٣) انظر : ربابعة : جماليات الأسلوب والتلقي ، ص٤٧ . حيث يقول : " والانحراف لا يكون مقتصراً على تجاوز قواعد اللغة ، وإنما يتعدى ذلك إلى ميدان الصورة الفنية بوصفها جزءاً من أجزاء اللغة الفنية .

(٤) العسكري : الصناعتين ، ص٣٠٥ .

(٥) ربابعة : جماليات الأسلوب والتلقي ، ص٤٨-٥١ . حيث يذكر ابن جني وابن الأثير .

(٦) امرؤ القيس : ديوانه ، ص٨١ .

الليل : وليل كموج البحر أرخى سدوله علي بأنواع الهمــوم ليبتلــي

فقلت لــه لمَّا تمطَّــى بصلبــهِ وأردف إعجازاً وناء بكلكل"[1].

وإذا كانــت الاستعارة " اختيار معجمي تقترن بمقتضاه كلمتان اقتراناً دلالياً ينطوي على تعارض – أو عدم انسجام – منطقي . ويتولد عنه بالضرورة مفارقة دلالية تثير لدى المتلقي شعوراً بالدهشة والطرافة فيما تحدثه المفارقة الدلالية من مفاجئة للمتلقي بمخالفتها الاختيار المنطقي المتوقع "[2].

فــإن الشعور بالدهشة والطرافة يتعاظم نتيجة لتعاظم المفارقة الدلالية ، حيث تزداد مــسافة التوتــر عــندما تــصبح الاستعارة تشخيصية وذلك " بإضفاء الصفات والأشكال الإنسانية على الحيوانات والجمادات والمعنويات "[3] .

أمــا أقــسام ظاهــرة الانزياح التشخيصي في شعر السياب – هنا – فقد تمثلت في مخاطبة : **المكان** ، و**المعنويات** كما في قصيدة (غربة الروح) ، و**النبات** ، و**الحيوان** . و**الطبيعــيات** (الغــيمة) ، بالإضافة إلى خطاب غريب وهو **نداء عناصر متعددة** مختلفة متوالية كما هو الحال في قصيدة (غريب على الخليج) حيث نادى السياب : (القطرات، والــدم ، والنقود ، والريح ، والإبر ، ولمعة الأمواج) . وقد خُصص لكل لون من ألوان النداءات السابقة أنموذجاً شعرياً واحداً ، بما يسهم في الكشف عن أبعاد رمزيتها ووظيفتها

---

(١) انظر : العسكري : الصناعتين ، ص٣١١ .

(٢) مصلوح : في النص الأدبي ، دراسة أسلوبية ، ص١٨٧ .

(٣) انظر: ربابعة : جماليات الأسلوب والتلقي ، ص٧٨ . حيث يثبت الكلام أعلاه إلى جانب الهامش رقم (١١) ، مثبتاً هذا الكلام لــ (ملتزلر) .

التي تعكس علاقتها بالشاعر ووضوح رؤيته .

ومن نماذج مخاطبة المكان في شعر السياب قوله في قصيدة (النهر والموت) :

بويبْ ...
بويبْ ...
أجراسُ برجٍ ضاع في قرارة البحر .
الماء في الجرار ، والغروب في الشجر
وتنضح الجرار أجراساً من المطر
بِلَّوْرُها يذوب في أنينْ
" بويبُ .. يا بويبْ ! " ،
فيدلهمُّ في دمي حنينْ
إليك يا بويب ،
يا نهري الحزين كالمطرْ [1] .

يبدو أن استهلال السياب قصيدته بلفظة (بويب .. بويب ..) مكررة ومتبوعة في كل مرة بما يدل على الحذف ينسجم مع محوريتها على مستوى القصيدة ؛ إذ تنتشر دلالات (بويب) في فضاءات النص كله ؛ أمَّا التكرار فيأتي توكيداً لأهمية النهر والتصاقه بذات الشاعر كما يبدو من خلال القصيدة . وأمَّا الحذف الذي يضع المتلقي أمام اختيار لا يمكن اجتيازه إلا بملء الفراغ بما يحقق طبيعة العلاقات الجديدة التي يفرضها واقع النص ، تلك التي تربط الشاعر بالنهر ، ويبدو أن من المناسب ملء الفراغ الأول (بويب **نهري الحزين**) ، لقوله : (بويب يا نهري الحزين) ، وملء الفراغ الثاني (بويب **غابة من الدموع**) لقوله : (أغابة من الدموع أنت أم نهر ؟) .

---

(1) السياب : ديوانه ، ج1 ، ص244 .

وتجدر الإشارة هنا إلى أنّ خطاب السياب لبويب (بويب يا نهري الحزين) تكشف عـن عمق العلاقة الحميمة بينه وبين هذا النهر ، تلك العلاقة التي تنبئ بوجود لغة تفاهم خاصة بينه وبين هذا النهر فقد خاطبه بصيغة التصغير التي لعلها للتحبب ، ثم أضاف له يـاء الملكية (نهري) لتأكيد الخصوصية التي تجمعهما ، ثم قرر أنه حزين ، ولا يدرك حزن النهر إلاّ صاحب عاش معه الذكريات الجميلة وشاركه الهموم العظيمة .

ويبدو أيضاً أن تشبيه السياب لحزن النهر بحزن المطر (يا نهري الحزين كالمطر) يعكس اتحاداً ملحوظاً بين خصوصية هذا النهر الحزين وذات الشاعر . فحزن المطر عند السياب له ما يبرره في ذاته حيث يقول في قصيدة أنشودة المطر : (أتدركين أيَّ حزن يبعث المطر ؟ ، وكيف تنشـج المزاريب إذا انهمر) . ولهذا لا يبـدو غريبـاً أن يسقط السياب حزنه الفريد على النظام الصوتي والحركي لبويب الذي يضيع في قرارة البحر فصوته (أجراس برج ضاع في قرارة البحر) . وهذا النظام ذاته موازٍ ومساوٍ لحركة السياب البطيئة باتجاه الموت متزامنة مع أنينه .

ولعـل مـا تقدم يظهر بجلاء أن نداء السياب لبويب قد شكلَّ انزياحاً أظهر خلفيات تشكل معها عالم جديدٌ له أبعاده التي تبدو من خلال العلاقات التي فرضها ذلك الخطاب ، حتـى أصـبح معها المكان النهر[1]، لا يساوي مكاناً حيزاً ولكنه يعني المكان التجربة ، تجربة الشاعر ورؤيته للأشياء .

ومن نماذج مخاطبة المعنويات قوله في قصيدة (يا غربة الروح):

يا غربة الروح في دنيا من الحجر

---

(١) ربابعة : جماليات الأسلوب والتلقي ، ص٦٤ .

والثلج والقار والفولاذ والصخر ،
يا غربة الرُوح .. لا شمس فأئتلقُ
فيها ولا أُفقّ
يطير فيه خيالي ساعة السَّحر .
نار تضيء الخواء البرد تحترق
فيها المسافات ، تُدنيني ، بلا سفر ،
من نخل جيكور أجني داني الثمر [1] .

يمثل هذا النموذج لوناً من ألوان الانزياح التشخيصي ، حيث يستهل الشاعر هذه القطعة الشعرية السابقة بخطاب الغربة . ويرى سعيد الغانمي أنَّ الاتجاه إلى الآخر (غير العاقل) لتحويله إلى ذات عاقلة يُعدّ التفاتاً تشخيصياً ، حيث يُحوّل الشعراء هذه الموضوعات غير العاقلة فيؤنسنوها بقوة الالتفات [1] . ويبدو أن مخاطبة المعنويات على هذا النحو تشكل انزياحاً ينأى بالخطاب عن نمط التعبير المألوف ؛ لما فيه من غرابة .

وبالعودة إلى القطعة الشعرية السابقة التي استهلها السياب بقوله: (يا غربة الروح) مضيفاً كلمة الغربة إلى الروح التي لعلها تشير إلى أقسى أنواع الغربة وأشدّها ، تلك التي تكشف عن رؤية الشاعر وموقفه ، إنّها الرؤية التي تشكل أسباب عالم الموت الذي تزول منه عناصر الحياة وتنتشر فيه أسباب وظواهر الموت ، فالدنيا من الحجر والثلج والقار والفولاذ ، ثم العنصر المعنوي الأكثر أهمية (الضجر) المتصل في قرارة نفس الشاعر المظلمة .

ولعل نظرة فاحصة إلى القطعة الشعرية السابقة على نحو كلي تظهر بجلاء ووضوح

---

(١) السياب : ديوانه ، مج١ ، ص٣٤١ .

مبالغة الشاعر في اتخاذ وسائل الكشف عن غربة الأعماق ، ليس لمجرد استخدام التشخيص الماثل في الخطاب المعنوي (يا غربة الروح) ولكنه لجأ أيضاً إلى حيلة أسلوبية أخرى مفاجئة لافتة ، حيث يقطع النسق اللساني في السطر السادس مختزلاً حرفي العطف والنفي (ولا) معاً ، فقد جاء سياق الكلام (لا شمس .. ولا أفق) ثم اتبعها بعبارة (نار تضيء الخواء البرد تحترق ، فيها المسافات ...) لتصبح دلالة النار (إيجابية) ضمن صورة تنحدر باتجاه الظلمة والوحدة والغربة والموت ، وبذلك يضع السياب المتلقي أمام واقع مفارقة يشكل له معضلة ، وذلك عندما ينقطع السياق التركيبي الذي ينبتر معه السياق الدلالي ، ولا سبيل للمتلقي لحل هذه الإشكالية إلا بتقدير الحذف الواقع في بداية السطر الشعري السادس من القطعة وهو (ولا) ليصبح السياق متصلاً لسانياً ودلالياً على النحو الآتي (لا شمس .. ولا أفق .. ولا نار تضيء الخواء البرد..) ولاسيما أنها النار التي تصهر عناصر عالم الموت والغربة (تحترق المسافات) ليبدو عالم جيكور داني الثمر .

ومن نماذج مخاطبة النبات قوله في قصيدة (ظلال الحب) وهي من قصائد بدر شاكر السياب الأولى :

يا زهرة التُّفاح .. هلاَّ	تخبرين عن الجنان !
اروي لنا نبأ (الطريد)	فأنت راوية الزَّمان
أغوته (حواء) فمدَّ	يديه نحو الأفعوان
تمرٌ يحرمه الإله	عليهما ... ويحلِّلان

---

(١) انظر: الغانمي : الالتفات ، النداء ، الشعر ، ص٥٢

ذاقــا فكانــا ظالميــن فكيف يُجزى الظالمان[1].

تشكل هذه القطعة الشعرية جزءاً من قصيدة (ظلال الحب) التي كتبها السياب في السنوات الأربع الأولى من حياته الشعرية (١٩٤٢-١٩٤٤)[2] ،. ورغم أن هذا المقطع يشكل جزءاً من قصيدة (ظلال الحب) التي تعود إلى المرحلة الشعرية الأولى من حياة السياب ، إلاّ أنه وظــّف فيه من التقنيات الأسلوبية ما يرتقي بفنياته . فقد استهل المقطع بالانزياح التشخيصي الذي لجأ من خلاله إلى مخاطبة زهرة التفاح وسيلة للكشف عن رؤيته تجاه هذا المضمون (إغواء حواء) ؛ مستعيناً بشاهد عيان على هذا المضمون ؛ ولأجل ذلــك فقد جعل هذه الزهرة مدخلاً سردياً يروي من خلاله قصةً ماثلة في الفكر الديني ؛ وهــي قصة خروج آدم من الجنة ، مسخراً بنية التناص مع التعبير القرآني الذي يروي القصة .

ويــبدو أن قول السياب (أغوته حواء) على اتصال بفكرة فشل السياب عاطفياً مع المرأة على امتداد مراحل حياته العاطفية[3] . كما يبدو أنه لجأ إلى تشكيل علاقات النص علـــى نحـــو يجذب المتلقي ، فبدأ بأنسنة الزهرة ، ثم أدخل تقنية التناص ، كما لجأ إلى اســتخدام الرموز التي وإن كانت تبدو مباشرة ، لكنها ربما تشكل عنصر جذب للمتلقي ؛ لمتابعة المشهد .

---

(١) السياب : ديوانه ، ج٢ ، ص٤٣٣ .

(٢) السابق ، ص٤٠٥ ، انظر : تعليق ناجي علوش على ديوان البواكير .

(٣) الجنابي : المرأة في شعر السياب ، ص٨٥-٨٦ .

ومن الرموز التي استخدمها السياب في هذا المقطع (الطريد ــ آدم)، (الأفعوان ــ الـتفاحة) ، هذا بالإضافة إلى الاستعارة الغريبة التي استخدمها في قوله : (تمر يحرِّمه الإلـه) ، حـيث شـبَّه تفاحة الجنة بالتمر ، فحذف المشبه وصرح بالمشبه به ، بجامع الحـلاوة المفـرطة ، على سبيل الاستعارة التصريحية ، بغرض المبالغة في حلاوة تمر العـراق ، أو لعلهـا الحلاوة التي تقود البشر إلى الخطيئة في الأرض والتي يميل بعض الناس إلى ارتكابها.

ومن نماذج مخاطبة الحيوان في شعر السياب في قصيـدة (رؤيا في عام ١٩٥٦) :

يا جواداً راكضاً يعدو على جسمي الطريح
يا جواداً ساحقاً عيني بالصخر السنابك
رابطاً بالأربع الأرجل قلبي
فإذا بالنبض نقر للدرابك
وإذا بالنار قلبي[١] .

يبدو واضحاً أن الشاعر قد بدأ مقطعه الشعري بنداء الآخر ، ولمَّا كان الآخر جواداً، كانـت مخاطبة ما لا يعقل انزياحاً خرج عن المألوف وخالف المعتاد . ويبدو أنَّ تكرار الـنداء لهـذا الحيوان مرتين في السطر الأول والثاني (يا جواداً ، يا جواداً) يشير إلى توظـيف يلجـأ السياب إليه لغرض . كما أن كلمة جواد تدخل في باب الاختيار من بين (حصان – جواد – فرس) ربَّما لأن الجواد مرتبط– هنا – بقلب الشاعر ، بالإضافة إلى مدلول الكلمة جواد (سخاء وعطاء) .

(١) السياب : ديوانه ، مج١ ، ص٢٣٣ .

وتجدر الإشارة إلى أن المقطع الشعري السابق يضم أكثر من بنية أو حيلة أسلوبية – وهـو أمر لافت في أغلب قصائد السياب – هي النداء ، والتكرار ، والتقديم والتأخير . وهـي بنى تأتلف معاً مسهمة في بناء نظام العلاقات الجديدة في النص بما يتصل برؤية الشاعر للأشياء .

وتبدو بنية النداء التشخيصي (يا جواداً) التي تتصدر المقطع هي البنية الأكثر بروزاً في المقطع ، ليس لأنها تتصدر المقطع ، ولكن ربما لأن التشخيص انزياح ظاهر بطبيعته التي تخرج به عن المألوف خروجاً لافتـاً يشكل للمتلـقي منبهـاً أو دافعـاً يثير فضوله بما يحفزه لاكتشاف علاقة الشاعر بالمنادى باحثاً عن السبب والدافع لهذا النداء مما يساند عملية الاتصال بين الباث والمتلقي ، حيث يسهم فضول المتلقي وميله في محاولة اختراقه لشبكة العلاقات التي ينسجها الشاعر عبر استخداماته اللغوية اللافتة في النص .

ويـبدو أن تعليق مصطفى السعدي على المقطع الشعري السابق – بوصفه أُنموذجاً يمثل بنية التكرار – مفيداً يظهر علاقة السياب (بالجواد) من جهة ، وغرض ندائه له مـن جهـة أخرى حيث يقول : " يربط الشاعر بين تجربته المعاصرة في الكفاح وتراثه المليء بعناصر المعارك ، ولا سيما الجواد العربي بأوصافه التي ذكرها "[1] .

وهكذا تتضح علاقة الشاعر (السياب) بالمنادى الجواد بجلاء ووضوح فهي تكشف عن علاقة تحمل مضموناً يدلل على موقف الشاعر الذي يعي تعامله مع الأشياء على نحو يتصل بتجربته وخبرته .

---

(١) السعدي : البنيات الأسلوبية ، ص٢٠٨ .

ومن نماذج مخاطبة عناصر الطبيعة قوله في قصيدة (سفر أيوب) :

يا غيمة في أوّل الصباحْ
تعربد الرياح
من حولها ، تنتفُ من خيوطها ، تطير
بها إلى سماوةٍ تجوع للحرير ،
سينطوي الجناح ،
ستَنْتِفُ الرياح رِيشَهُ مع الغروب ،
يا غيمةً ما أمطرتْ ، تذوب .فأبرقي وأرعدي وأرسلي المطرْ
ومزّقي ذوائبَ الشجرْ .
وأغرقي السهوبْ
وأحرقي الثمرْ
سترجحنّ بعدك السنابل الثقالُ بالحبوب [1]

تشكل القطعة الشعرية السابقة جزءاً من القصيدة العاشرة من مجموعة سفر أيوب ، تلك المجموعة التي احتوت قصائدها مضامين الاستسلام للمرض ، والحنين إلى المرأة التي جعلت السياب يحن إلى سراب ولا ينال سوى الحنين ، ثم الفقر والحرمان ، والشعور بالوحدة في لندن حيث كان يعاني قسوة المرض .

ويبدو أن تداخل مشاعر اليأس والاستسلام بدافع الشعور بالوحدة والحرمان قد دفعت الشاعر إلى استهلال القطعة الشعرية السابقة بمخاطبة الغيمة . ويظهر أنّ موقف السياب النفسي كان يفرض عليه أن يتوجه إلى الغيمة ويحدث معها تواصلاً بوعي أو بدون وعـــي[2] .

---

(١) السياب : ديوانه ، مج١ ، ص١٦٠ .

(٢) ربابعة : جماليات الأسلوب والتلقي ، ص٦٣ .

ولعل ما يضاعف الحس بالانزياح التشخيصي في هذا اللون من النداء أن الغيمة لا تشير إلى سحابة فعلية يضرع إليها الشاعر وذلك لعدم وجود سبب يدفعها للتناثر والذوبان العبثي[1] . متخذاً من هذه الغيمة عنصراً يسقط عليه مشاعر الحزن والوحدة واليأس ؛ لتشكل الغيمة مع هذا الواقع صورة عنصر ضعيف مستكين لكل ما حوله كالسياب تماماً ، فها هي الرياح تعربد حول الغيمة تنتف من خيوطها .

ويبدو أن السياب قد حاول توظيف عناصره اللغوية ضمن المشهد ، فوصف المخاطبةَ بالغيمة ولم يصفها بالسحابة ، وربما لعجزها عن إرسال المطر ، كعجز السياب عن الحركة ، كما اختار الرياح بدل الريح ، وللرياح دلالة إيجابية تشكل مع السحاب مشهد المطر ، غير أنه قلب دلالة الرياح إلى دلالة سلبية ، عندما جعلها تعربد ، وتنتف من خيوط الغيمة ، ولعلها رياح المرض التي تهب على جسد السياب .

ويجـــدد السياب خطابه للغيمة محاولاً إظهار علاقات جديدة تربطه بها وتكشف عن رؤيـــته وموقفه تجاهها ، مستعملاً حيلة أسلوبية أخرى تتمثل في أسلوب الأمر (فأبرقي ومزقـــي وأحرقـــي) ، مخفياً وراء هذا الأسلوب مضموناً يحمل معادلاً موضوعياً يقابل عجز السياب وضعفه من خلال اللجوء إلى إظهار قوة البرق والتمزيق والإحراق .

والظاهر أن السياب يريد لهذه الغيمة أن تزول ليأتي بعدها بعث جديد ، يوازي رواح السياب وبعثه من جديد أي خلاصه من المرض . وبذلك يكون السياب بهذا النداء قد شكل

---

(١) فـضل : حـيوية الخطــاب الشعري عند السياب ، حوليات الجامعة التونسية ، كلية الآداب ، جامعة تونس ، ع٣٨٤ ، ١٩٩٥ ، ص٣١ .

شبكة جديدة من العلاقات التي تتصل ببنيته النفسية من خلال نسيج لغوي شكلت عناصره المختارة رؤية الشاعر وموقفه من المرض .

ومن نماذج نداء المتعدد قوله في قصيدة (غريب على الخليج) :-

ما زلتُ أضرب ، مُتربَ القدمين أشعث ، في الدروب
تحت الشموس الأجنبية ،
متخافق الأطمار ، أبسط بالسؤال يداً نديّه
صفراء من ذُلٍّ وحُمّى : ذلِّ شحّاذٍ غريبِ
بين العيون الأجنبية ،
بين احتقارٍ . وانتهارٍ ، وازورارٍ .. أو " خطيّه " ،
والموت أهون من " خَطِيَّة " ،
من ذلك الإشفاق تعصره العيون الأجنبية
قطراتِ ماءٍ .. معدنيّة !
فلتنطفي ، يا أنتِ ، يا قطراتُ ، يا دمُ ، يا .. نقودُ ،
يا ريح ، يا إبراً تخيط لي الشراعَ – متى أعودُ
إلى العراق ؟ متى أعود ؟
يا لمعة الأمواجِ رنّحهنّ مجدافٌ يرود
بي الخليج ، ويا كواكبه الكبيرة .. يا نقود ![(١)]

يمثل هذا النموذج نمطاً له خصوصيته في شعر السياب ، حيث يلجأ فيه إلى مخاطبة عناصر عدة ؛ هي القطرات والدم والنقود والريح والإبر التي تخيط الشراع والكواكب . وإذا كـــان نداء ما لا يعقل يمثل تشخيصاً قوامه الانزياح أو الخروج عما اعتاده الناس ، فلعل التفات السياب إلى نداء هذه العناصر متوالية يشكل انزياحاً لافتاً . وإذا كان ريفاتير

---

(١) السياب : ديوانه ، ج١ ، ص١٨٣ .

يرى أن الانحراف (الانزياح) حيلة مقصودة لجذب انتباه القارئ [1] ، فلا أدل من هذا النموذج التشخيصي على ما ذكره ريفاتير .

ويبدو أن نداء هذه العناصر متوالية يؤكد المبالغة في المعنى ، فمضمون هذه النداءات ينتشر دلالياً عبر المشهد الدرامي السابق عليها ، ذلك المشهد الذي يمثل حالة السياب بعيداً عن العراق أشعث أغبر مترب القدمين ، يعاني ذلك الاحتقار مقابل عزة النفس (يداً ندية) .

ويظهر أن النداءات المتوالية في القطعة السابقة تمثل مضموناً مهماً متصلاً بقرارة السياب ، فهي نداءات تنسجم أهميتها مع التقديم المطوّل لها – السابق عليها – كما تتماهى هذا النداءات مع الحس المتصاعد تدريجياً بالغربة ، حيث " تقوم مفارقة التقارب النفسي الشديد من الوطن ، مع البعد المكاني عند تولد حسي عارم بالغربة واليأس والانقطاع "[2].

ويبدو أن السياب يُصرُّ على التعبير عن مضامينه بأساليب تشع بغرابة مركبة بما يتماهى والشعور الداخلي نحو الاغتراب الذي يتضخم مع نداء الكواكب الكبيرة مثلاً (يا كواكبه الكبيرة) .

فالسياب لم يكتفِ بنداء الجماد بنية انزياحية لافتة فحسب ، ولكنه لجأ أيضاً إلى الاستعارات التي تعمق الإحساس بالغربة من مثل (فالتنطفي يا قطرات ، قطرات ماء معدنية ، يا لمعة الأمواج ، رنّحهنَّ مجداف ...) فقد اسقط الترنح على لمعة الأمواج

---

(١) انظر : عياد : اللغة والإبداع ، ص٧٩ .

(٢) فضل : حيوية الخطاب الشعري عند السياب ، ص٢٠ .

لتماثل تعبه وعجزه النفسي الناجم عن يأس العودة إلى العراق ، ليس هذا وذاك فحسب ، ولكنه أيضاً يخرج بعض الدوال عن مدلولاتها الايجابية ، إلى حقل دلالي آخر تخرج فيه المدلـــولات إلى النقيض السلبي كما هو الحال في نداء الإبر (يا إبراً تخيط لي الشراعَ) فدلالـــة هـــذه الإبر إيجابية ؛ لأنها وسيلة للخروج من عالم العزلة عن العراق ، غير أن الـــسياب ناداهـــا (يا إبراً) نداءً يطلب فيه لها الزوال ، كما طلب الزوال لكل من ناداه (كالقطرات ، والدم ، والنقود ..) ، والظاهر أن علاقة السياب معها ليست حميمة كما هو الحال عندما نادى (بويب) الذي تماهى حزنهما خلاله معاً ، ولكنه النـــداء الـــذي تشع مدلولاته بكراهة كل ما يوحي بالشفقة كالقطرات المشفقة التي تترجم ذل شحاذ غريب بين الاحـــتقار والازورار ، أو كراهة كل سبب مادي يحول دون الوصول إلى العراق لعدمية توفر السبل المادية بكل أشكالها وصفاتها .

وهكذا يخلط السياب العناصر اللغوية ليأتي بأسلوب جديد تتشكل مع عناصره اللغوية غرابة فريدة تنقلب معها الدلالات وتتناقض على وجه ينسجم في النهاية مع رؤية الشاعر وبواعثه النفسية ، وهو أمر يشكل سمة أسلوبية بارزة في شعر السياب .

الفصل الثالث

نماذج مختارة من شعر السياب

قصيدة (في السوق القديم) أنموذجاً

في السوق القديم

- ١ -

الليل ، والسوق القديم

خفتت به الأصوات إلا غمغمات العابرين

وخطى الغريب وما تبثُّ الريح من نغم حزين

في ذلك الليل البهيم .

الليل ، والسوق القديم ، وغمغمات العابرين ؛

والنور تعصره المصابيح الحزانى في شحوب ،

- مثل الضباب على الطريق -

من كل حانوت عتيق ،

بين الوجوه الشاحبات ، كأنه نغم يذوب

في ذلك السوق القديم .

- ٢ -

كم طاف قبلي من غريب ،

في ذلك السوق الكئيب .

فرأى ، وأغمض مقلتيه ، وغاب في الليل البهيم .

وارتجّ في حلق الدخان خيال نافذة تضاء ،

والريح تعبث بالدخان ...

الريح تبعث ، في فتور واكتئاب ، بالدخان ،

وصدى غناء ..

ناءٍ يذكّــر بالليالي المقمرات وبالنخيل ؛

وأنا الغريب ... أظلّ أسمعه وأحلم بالرحيل

في ذلك السوق القديم .

ـ ٣ ـ

وتناثر الضوء الضئيل على البضائع كالغبار ؛

يرمي الظلال على الظلال ؛ كأنها اللحن الرتيب ،

ويريق ألوان المغيب الباردات على الجدار

بين الرفوف الرازحات كأنها سحب المغيب

الكوب يحلم بالشراب وبالشفاه

ويدٍ تلوّنها الظهيرة والسراج أو النجوم .

ولربما بردتْ عليه وحشرجت فيه الحياة ،

في ليلة ظلماء باردة الكواكب والرياح ؛

في مخدع سهر السراجُ به ، وأطفأه الصباح

– ٤ –

ورأيت ، من خلل الدُّخان ، مشاهد الغد كالظلال .

تلك المناديل الحيارى وهي تومئ بالوداع

أو تشرب الدمع الثقيل ، وما تزال

تطفو وترسب في خيالي – هوَّم العطر المضاع

فيها ، وخضّبها الدم الجاري !

لون الدجى وتوقُّـدُ النارِ

يجلو الأريكة ثم تخفيها الظلال الراعشاتْ –

وجه أضاء شحوبه اللهبُ

يخبو ، ويسطع ، ثم يحتجبْ

ودم يغمغم وهو يقطر ثم يقطر : مات ... ماتْ !

– ٥ –

الليل ، والسوق القديم ، وغمغمات العابرين ،

وخطى الغريب .

وأنت أيتها الشموع ستوقدين

في المخدع المجهول ، في الليل الذي لن تعرفيه ،

تلقين ضوءك في ارتخاءٍ مثل أمساء الخريف

- حقل تموج به السنابل تحت أضواء الغروب

تتجمع الغربان فيه –

تلفين ضوءك في ارتخاء مثل أوراق الخريف

في ليلة قمراء سكرى بالأغاني ، في الجنوب :

نقر (الدرابك) من بعيد

يتهامس السعف الثقيل ، به ، ويصمت من جديد !

– ٦ –

قد كان قلبي مثلكن ، وكان يحلم باللهيب ،

حتى أتاح له الزمان يداً ووجهاً في الظلام

نار الهوى ويد الحبيب –

ما زال يحترق الحياة ، وكان عام بعد عام

يمضي ، ووجه بعد وجه مثلما غاب الشراع

بعد الشراع – وكان يحلم في سكون ، في سكون :

بالصدر ، والفم ، والعيون ؛

والحب ظلله الخلود .. فلا لقاء ولا وداع

لكنه الحلم الطويل

بين التمطي والتثاؤب تحت أفياء النخيل .

- ٧ -

بالأمس كان وكان – ثم خبا ، وأنساه الملال

واليأس ؛ حتى كيف يحلم بالضياء – فلا حنين

يغشى دجاه ، ولا اكتئاب ، ولا بكاء ، ولا أنين

الصيف يحتضن الشتاء ، ويذهبان .. وما يزال

كالمنزل المهجور تعوي في جوانبه الرياح ،

كالسلم المنهار ، لا ترقاه في الليل الكئيب

قدم ، ولا قدم ستهبطه إذا التمع الصباح .

ما زال قلبي في المغيب

ما زال قلبي في المغيب فلا أصيل ولا مساء ،

حتى أتت هي والضياء !

- ٨ -

ما كان لي منها سوى أنا التقينا منذ عام

عند المساء ، وطوقتني تحت أضواء الطريق

ثم ارتخت عني يداها وهي تهمس – والظلام

يحبو ، وتنطفئ المصابيح الحزانى والطريق – :

" أتسير وحدك في الظلام ؟

أتسير ؛ والأشباح تعترض السبيل ، بلا رفيق ؟ "

فأجبتها والذئب يعوي من بعيد ، من بعيد

أنا سوف أمضي باحثاً عنها ، سألقاها هناك

عند السراب وسوف أبني مخدعين لنا هناك " .

قالت – ورجّع ما تبوح به الصدى " أنا من تريد ! "

– ٩ –

" أنا من تريد ، فأين تمضي ؟ فيم تضرب في القفار

مثل الشريد ؟ أنا الحبيبة كنت منك على انتظار .

أنا من تريد .. " وقبلتني ثم قالت – والدموع

في مقلتيها – " غير أنك لن ترى حلم الشباب :

بيتاً على التل البعيد يكاد يخفيه الضباب

لولا الأغاني ، وهي تعلو نصف وسنى ، والشموع

تلقى الضياء من النوافذ في ارتخاء ؛ في ارتخاء !

أنا من تريد وسوف تبقى لا ثواء ولا رحيل :

حب إذا أعطى الكثير فسوف يبخل بالقليل ،

لا يأس فيه ولا رجاء .

- ١٠ -

أنا أيها النائي القريب ،

لك أنت وحدك ؛ غير أني لن أكون

لك أنت – أسمعها ؛ وأسمعهم ورائي يلعنون

هذا الغرام . أكاد أسمع أيها الحلم الحبيب

لعنات أمي وهي تبكي . أيها الرجل الغريب

إني لغيرك .. بيد أنك سوف تبقى ، لن تسير !

قدماك سُمِّرتا فما تتحركان ؛ ومقلتاك

لا تبصران سوى طريقي ، أيها العبد الأسير !؟

* * *

" – أنا سوف أمضي فاتركيني : سوف ألقاها هناك

عند السراب "

فطوقتني وهي تهمس : " لن تسير ! "

- ١١ -

" أنا من تريد ؛ فأين تمضي بين أحداق الذئاب

تتلمس الدرب البعيد ؟ "

فصرختُ : سوف أسير ، ما دام الحنين إلى السراب

في قلبي الظامي ! دعيني أسلك الدرب البعيد

حتى أراها في انتظاري : ليس أحدق الذئاب

أقسى عليّ من الشموع

في ليلة العرس التي تترقبين ، ولا الظلام

والرياح والأشباح ، أقسى منك أنتِ أو الأنام !

أنا سوف أمضي ! فارتخت عني يداها ، والظلام

يطغى ...

ولكني وقفت وملء عينيّ الدموع ! [1]

* * * * * * *

---

(١) السياب : ديوانه ، ج١ ، ص٤٤-٤٨ .

التحليل :

– ١ –

الليل ، والسوق القديم

خفتت به الأصوات إلا غمغمات العابرين

وخطى الغريب وما تبثُّ الريح من نغم حزين

في ذلك الليل البهيم .

الليل ، والسوق القديم ، وغمغمات العابرين ؛

والنور تعصره المصابيح الحزانى في شحوب ،

– مثل الضباب على الطريق –

من كل حانوت عتيق ،

بين الوجوه الشاحبات ، كأنه نغم يذوب

في ذلك السوق القديم .

تمثل قصيدة (في السوق القديم) أنموذجاً شعرياً ممتداً يعكس بنية نفسية ذاتية . ويبدو أن أغلب النصوص السيابية – كما سلفت الإشارة في غير موضع من هذا البحث – غنية بالبنيات الأسلوبية ، ليس على مستوى النص (القصيدة كاملة) فحسب ، ولكن على مستوى المقطع الشعري الواحد أيضاً ، ولعل القطعة الشعرية الأولى في قصيدة (في السوق القديم) تصلح أن تكون مثلاً صادقاً على ذلك .

فبالإضافة إلى استهلالية القصيدة المتصلة بالعنوان ، تظهر بنيات الحذف ، والتكرار، والاعتـراض منسجمة مـع طبيعة اختيار العناصر اللغوية المتصلة بالأبعاد الزمانية والمكانية خلال فضاءات النص .

وبالنظـر في القطعة الشعرية الأولى تبدو استهلالية القصيدة (الليل والسوق القديم) مـؤكدة لفظاً ومعنى عنوان القصيدة ، كما أنَّ تكرير الاستهلالية خمس مرات على امتداد مساحة الـنَّص يـؤكد العلاقـة الوطيدة بين الاستهلالية وعنوان القصيدة * من جهة ، ومحورية الاستهلالية (الليل والسوق القديم) وارتباطها بأجواء النص من جهة أُخرى ، مما يدفع إلى القول بأن السياب لم ينسج هذه الاستهلالية عفو الخاطر .

ومـن البنـى الأسلوبية الظاهرة في بداية المقطع الشعري السابق الحذف في قوله : (الليل ، والسوق القديم) ، حيث حذف خبر الليل الذي لعله (البهيم) ؛ لقوله في السطر الـشعري الرابع (في ذلك الليل البهيم) ، ويبدو أن السياب قصد إلى المبالغة في ظلمة الليل وتكثيف الإحساس بالعتمة تماهياً مع الصورة الضبابية السائدة في ذلك السوق القديم.

أمّـا بنية التكرار فتبدو واضحة في الأسطر الثلاثة الأول والثالث والخامس ، بحيث تظهر مع ذلك التكرار ثلاثة عناصر أساسية هي الليل ، والسوق ، وأوصاف السوق التي تنتـشر علـى امتداد المقطع الشعري ، وبذلك تكتمل عناصر المشهد الدرامي الذي تلفه الظلمة والضبابية . إنه التكرار الذي يؤكـد الظلمة (الليل) وعدم الاستقـرار (السوق)

---

* انظر : النصر ، ياسين ، جماليات الاستهلالية في شعر السياب ، أقلام ، دار الشؤون الثقافية العامة ، وزارة الثقافة والإعلام ، بغداد ، ع٦ ، ١٩٨٨ ، ص٥ . حيث يذكر : " أن السياب في كل مراحل شاعريته الأخيرة كثـرت الاستهلالات المغايرة للعنوانات لفظاً ، والمرتبطة معها معنًى " . ويبدى كلام النصر مقبولاً ، حيث يشكل عنوان قصيدة (عرس في القرية) ضدية صارخة مع مضمون الموت السائد فيها .

وربما الكآبة القابعة بالقدم (القديم) . ولعل مثل توظيف هذه الحيل الأسلوبية ينسجم مع تعريف ريفاتير للأسلوب الأدبي " بأنّه شكل مكتوب وفردي ذي قصد أدبي "[1] .

وتأتي الجملة الاعتراضية (مثل الضباب على الطريق) مؤكدة شحوب ملامح الأشياء حتى نور المصابيح الذي يخرج عنوة (تعصره المصابيح) . فالضباب إشارة إلى عدم وضوح الرؤية ، والطريق دلالة السفر والغربة وعدم الاستقرار ، ولأن هذه العناصر تبعث على القلق والخوف والارتباك والتوجس ، ربما لأجل ذلك تعامى السياب عن الإشارة إلى أي عنصر بشري في السوق سوى أولئك العابرين الذين يسارعون إلى ترك السوق غير قادرين على التماس سبب واحدٍ للمكوث أو حتى التأخر فيه .

وتلعب الاستعارات الغريبة دوراً فاعلاً في مشهد السوق الدرامي الغني بالرتابة والكآبة ، حيث استعار الحزن للنغم وللمصابيح أيضاً ، كما استعار (يذوب) للنغم ، ولعل الغرابة اللافتة في هذه الاستعارات تكمن في لجوء السياب إلى تغيير الحقل الدلالي لبعض عناصر هذه الاستعارات ، فالنغم علامة فرح وسرور وسعادة ، والمصابيح رمزٌ للحياة والحرية والأمل ، وذوبان النغم مبالغة في السعادة ، غير أن وجود النور بين الوجوه الشاحبات قلب دلالته لتصبح سلبية ، كما فعل الفعل ذاته في حزن النغم والمصابيح ، ويبدو أنّهما إسقاطات لجأ إليها السياب معبراً عن تفشي الحزن والظلمة والكآبة في عالمه الخاص الذي يسعى حثيثاً لنقل المتلقي إليه عن طريق التماس أثر الحيل الأسلوبية التي تربكه ليضاعف من شحن ذهنه محاولاً الوصول به إلى رؤية الشاعر

(١) فضل : علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته ، ص١٢٥ .

للأشياء وفلسفته التي تجسد موقفه من عناصر الحياة وجوانبها وهو أمر يلتقي مع مفهوم علم الأسلوبية عند شارل بالي ، الذي يتمثل في مجموعة من عناصر اللغة المؤثرة عاطفياً على المستمع أو القارئ [1] .

وتــبدو الاختــيارات اللغوية أيضاً لافتة ومن ذلك اختيار النعوت كما هو الحال في (السوق القديم) ، (الحانوت العتيق) ، (الليل البهيم) فالسوق قديم ، وحوانيته عتيقة ، وليله معتم ، ولعل ذلك يؤكد إيغال السوق بالقدم ضمن صورة تعاظمت فيها كثافة الليل ؛ لتجــتمع بذلك عناصر الرهبة ، والخوف والارتباك التي تتماهى مع اختيار (العابرين) الذين يغمغمون ، أصواتهم مسموعة لكنها غير مفهومة ، ربما لأن السياب لا يريد لشيء أن يكــون واضـــح المعالم في ذلك السوق ، ولعل السياب يسقط عدم رغبته بتمييز هذه الأصوات إيذاناً بانشغاله بضبابية تجربته الذاتية .

ومــن الألوان الأخرى لاختيارات السياب في هذا المقطع ، تذكير السّوق مشيراً إليه بقـوله : (ذلــك السوق) ، ولعل سلب السّوق صفة التأنيث يتماهى مع عناصر القسوة والـــرهبة التـــي تلف أرجاءه ،أمّا تأنيث المصابيح من خلال نعتها (بالحزانى) ، فلعلها تــشير إلى ضعف السياب وانكساره أمام قسوة السوق وظلمته الموحشة . وأمّا عنصري الزمان والمكان فيأتيهما الاختيار من باب الإشارة إلى السّوق باسم الإشارة للبعيد (ذلك) تماهياً مع إيغال السوق في القدم . ويبدو أن اختيار المكان (السوق) دون غيره مسرحاً للأحداث يرجع إلى كثرة الغرباء فيه عادةً ، إسقاطاً سيابياً يرمي إلى توكيد عنصر الغربة

---

(١) انظر : فضل : الأسلوب مبادئه وإجراءاته ، ص١١١ .

القابعة في ذاته. وبذلك يتأكد عامل مهم في الاختيار الذي يرتقي بالعمل الأدبي إلى الفنية، حيث تلعب المترادفات دوراً هاماً في إيصال انطباع وجداني للقارئ أو السامع(١).

- ٢ -

كم طاف قبلي من غريب ،

في ذلك السوق الكئيب .

فرأى ، وأغمض مقلتيه ، وغاب في الليل البهيم .

وارتجّ في حلق الدخان خيال نافذة تضاء ،

والريح تعبث بالدخان ...

الريح تبعث ، في فتور واكتئاب ، بالدخان ،

وصدى غناء ..

ناءٍ يذكّــر بالليالي المقمرات وبالنخيل ؛

وأنا الغريب ... أظلّ أسمعه وأحلم بالرحيل

في ذلك السوق القديم .

يبدو أن العناصر المجتمعة في هذا السوق جعلته يلف كل من يدخله بمشاعر الغربة والكآبة ، وتأتي كم التكثيرية هنا إشارة واضحة إلى كثرة الغرباء الذين طافوا في السوق قبل (السياب) حيث ظهر صوت السياب هنا مباشرة للمرة الأولى (قبلي) توكيداً على

---

(١) انظر : عياد : اللغة والإبداع ، ص٦٨ .

التصاق القصيدة بذاته وانعكاس مضامينها على مشاعره .

وتـــبدو بنـــية التقديم والتأخير متوازية مع (من) الزائدة[1] في مستهل المقطع – في السطر الأول – ولعل تقدير الكلام (كم غريب طاف من قبلي) ؛ لتفيد (من) بذلك بعد الغاية الزمانية .

وكما لجأ السياب في المقطع الشعري الأول من هذه القصيدة إلى حيلة الاستعارات الغــريبة ، ســعياً لتكثيف صورة الكآبة باستعارتها للسوق ، والعبث للدخان ، والاكتئاب للــريح ، ثــم إنَّه قلب دلالة الريح التي ما تفتأ تزمجر وتدمر فتسلل الفتور إليها والكآبة فبعـــثت بالدخان ، ويبدو واضحاً أنَّها إسقاطات سيابية تشخص الفتور والاكتئاب والعبث المترهل في أعماقه ؛ مما يؤكد القول أن عملية الاختيار عملية واعية مقصودة ، لأنها لا تـــتوقف عــل المعنـــى المعجمي فحسب ولكنها تتجاوز ذلك إلى التركيب وتشكيل النسق والسياق [2].

ولا تـستوقف بــراعة الــسياب في انتقاء عناصره اللغوية عند الاستعارات الغريبة المشار إليها سابقاً ، ولكنها تتجاوز ذلك إلى إضافة الصدى للغناء ونعته بأنه ناء (وصدى غــناءٍ .. ناءِ) ولعله النأي الزماني الذي يتماهى مع التذكير بالليالي المقمرات وبالنخيل عبر ما توارى من الزمان . ولعل من المهم الالتفات هنا إلى أن براعة السياب في اختيار عناصره اللغوية تنسجم مع تعريف أوهمان المشهور للأسلوب بأنه " محصلة مجموعة من

---

(١) انظر : ص١١٤ ، من هذا البحث ، حيث أفادت (من) مضاعفة وتعميم وتوكيد الإحساس بالغربة .

(٢) ربابعة : الأسلوبية مفاهيمها وتجلياتها ، ص٢٨-٢٩ .

الاختيارات المقصودة بين عناصر اللغة القابلة للتبادل "[1].

أمَّا الحذف في هذا المقطع فقد ظهر في ثلاثة مواضع يدلل الجو العام عليها ، ويسمح بتأويل المحذوف منها ، إذ إن احتمالية ملء الفراغ الأول (والريح تبعث بالدخان ..) هي (في فتور) ، حيث صرح بذلك في السطر التالي (في فتور واكتئاب) ، وأمَّا الفراغ الثاني (وصدى غناء ..) فلعل المحذوف فيها يحتمل النعت (حزين) ، فالنغم قبل ذلك كان حزيناً ، وكذلك المصابيح أيضاً . أمَّا المحذوف الثالث (أنا الغريب ..) ، فلعله يحتمل النعت (البعيد) .

– ٣ –

وتناثر الضوء الضئيل على البضائع كالغبار ؛

يرمي الظلال على الظلال ؛ كأنها اللحن الرتيب ،

ويريق ألوان المغيب الباردات على الجدار

بين الرفوف الرازحات كأنها سحب المغيب

الكوب يحلم بالشراب وبالشفاه

ويدٍ تلوّنها الظهيرة والسراج أو النجوم .

ولربما بردتْ عليه وحشرجت فيه الحياة ،

في ليلة ظلماء باردة الكواكب والرياح ؛

في مخدع سهر السراجْ به ، وأطفأه الصباح

---

(١) فضل : الأسلوب مبادئه وإجراءاته ، ص٢٨-٢٩ .

تبدو هذه القطعة الشعرية المؤلفة من مشهدين ، حيث تظهر ملامح المشهد الأول في السوق – وذلك في الأسطر الأربعة الأولى – موحية بالضبابية ، والشحوب والكآبة . بينما تكشف ملامح المشهد الثاني – في الأسطر الخمسة الأخيرة – عن صورة باردة مطفأة موحية بالموت تبدو منفصلة تماماً عن واقع السوق . وهو أمرٌ يبدو أقل احتمالية ، عندما يبدو المشهد الأول تقديماً أو تمهيداً للمشهد الثاني ، فتناثر الضوء الضئيل على البضائع كالغبار ، وانتشار الظلال ، وألوان المغيب الباردات ، وثقل الرفوف ، كلها أمور توحي بالانحدار باتجاه صورة الموت الباردة في المشهد الثاني .

ولعل السياب قد لجأ إلى التمويه على المتلقي من خلال المفارقة الظاهرة بين مدلول المشهدين ؛ رغبة منه – وعلى عادته – في حفز المتلقي لاكتناه الإحساس الرابط بين هذين المشهدين وهو الإحساس بالغربة والرغبة في الرحيل من السوق .

ولإضاءة نقطة الالتقاء بين المشهدين استهل السياب مقطعه الشعري بقوله : (وتناثر الضوء الضئيل على البضائع كالغبار) حيث اختار لفظة (تناثر) للضوء عابثاً بخصائص الضوء مبطلاً فاعليته ومعطلاً قدرته على إبراز معالم الأشياء ، ولتكثيف هذه الصورة نعت الضوء (بالضئيل) فصار كأنه الغبار . ثم جعل الظلال متراكبة (يرمي الظلال على الظلال) في رتابة لعلها تعكس السأم الذي يثقل الشاعر ، كما يفعل اللحن الرتيب بما فيه من تكرار في النفس .

ومتابعة لتهيئة هذا المشهد للمشهد التالي، فقد اختار (بريق) للون ، فالألوان تمتزج وتتشكل ، ولا تراق ، لأن الإراقة استعمال درج مع لفظ الدم . ثم أضاف (ألوان) إلى المغيب تماهياً مع صورة الضوء المشبه بالغبار ، وتكاد الصورة تلامس أطراف الموت

عندما ينعت ألوان المغيب (بالباردات) ، وليس (بالباردة) فلعل هذا الاختيار على هيئة جمع المؤنث السالم يلغي الحدود الفاصلة بين لون وآخر حتى إذا اجتمعت أضاف كل لون بـرودته إلى غيره فإذا اكتملت تحجرت الأشياء وتصلبت فقال (على الجدار) ربما لأن الإحـساس بالبرودة على الجدار أكثر من الإحساس بها على غيره ، ولعلها البرودة التي تنثُّ من واقع السياب النفسي . ويبدو أن تكرار المغيب في السطرين الثالث والرابع إيذاناً بقـرب الرحيل . ومن هنا ربما لا يبدو تعريف الأسلوب بأنه اختيار أمراً غريباً ، ليؤدي اختيار المفردات وتوزيعها وتشكيلها بعد ذلك إلى تميز الأساليب (١) .

ثم ينتقل الشاعر بعد نعت الرفوف (بالرازحات) إسقاطاً نفسياً موحياً بالثقل الناجم عن بواعث هذا المشهد إلى المشهد الثاني حيث الاستعارة الغريبة (الكوب يحلم بالشراب وبالـشفاه) مستعيراً صفة الشرب (الإنسانية) إلى الكوب مُسقطاً ظمأه وتعطشه النفسي على الكوب . وهو أمر ينسجم مع تلوين الظهيرة ، حيث يشتد الحر (لليد) انسجاماً مع العطش . وعطف السراج والنجوم على الظهيرة ؛ ربما لأن السراج والنجوم من مرادفات الشمس الحارة التي كنَّى عنها بالظهيرة .

ثـم يأتي السياب بنقيض الحر (البرد) حيث يقول (ولربما بردت عليه وحشرجت فيه الحياة) حيث تلتقي الصورتان صورة العطش الناجم عن حر الظهيرة ، والبرد الذي أزفـت معه ساعة الرحيل حيث (حشرجت فيه الحياة) . فيكون بذلك قد جمع النقيضين وسيلة تتجه به إلى أفق الرحيل (الموت) .

---

(١) انظر : ناظم : البنى الأسلوبية في أنشودة المطر ، ص٥٣-٥٤ .

ثم يأتي السياب بعد ذلك بمشهد مصغر داخل هذا المشهد الكبير، مشهد ناطق بالموت تتـشكل عناصـره من (عنصر موت + عنصر مفعم بالحياة + عنصر موت) ويتمثل العنصر الأول في (ليلة ظلماء باردة الكواكب والرياح ، أمَّا العنصر الثاني المفعم بالحياة فيظهـر (في مخدع سهر السراجُ به) ، وأمَّا العنصر الثالث فقوامه (أطفأه الصباح) . حـيث يُطـبق العنصران السلبيان الأول والثالث على العنصر الإيجابي الثاني (المخدع والسراج) ليطفو مشهد الموت على سطح الصورة . مع ملاحظة نقل مفردة الصباح من حقلها الدلالي الموجب (الأمل والإشراق والإنارة) إلى حقل دلالي آخر سلبي (الإطفاء) وهكذا يكون السياب قد اختار من إمكانات اللغة ما رأى أنه الأقدر على خدمة رؤيته ، بما يدفع المتلقي للاستجابة [1] .

فغرابة الاستعمالات – هنا – (الاستعارات) والاختيارات اللغوية بما فيها من نعوت وصيغ ، خلقت لغة إيحائية جمالية دفعت بالمتلقي لمحاولة الكشف عن العلاقات المتصلة بـرؤية الـشاعر ومـوقفه ، وذلـك من خلال الإسقاطات التي بدت على امتداد المقطع الشعـري .

– ٤ –

ورأيت ، من خلل الدُّخان ، مشاهد الغد كالظلال .

تلك المناديل الحيارى وهي تومئ بالوداع

أو تشرب الدمع الثقيل ، وما تزال

---

(١) انظر : ربابعة : الأسلوبية مفاهيمها وتجلياتها ، ص٢٢ .

تطفو وترسب في خيالي – هوَّم العطر المضاع

فيها ، وخضّبها الدم الجاري !

لون الدجى وتوقُّـدُ النارِ

يجلو الأريكة ثم تخفيها الظلال الراعشاتْ –

وجه أضاء شحوبه اللهبُ

يخبو ، ويسطع ، ثم يحتجبُ

ودم يغمغم وهو يقطر ثم يقطر : مات ... ماتْ !

تـبدو البنيات الأسلوبية المتمثلة في التقديم والتأخير ، والاستعارة ، والتكرار ، هي الأكثر حضوراً في هذا المقطع الشعري ، فقد قدم الشاعر شبه الجملة (من خلل الدخان) لتفـصل بين الفعل رأى ومفعوله (مشاهد الغد) ، وذلك تأكيداً على الضبابية التي تحول دون الرؤية الواضحة انسجاماً مع تشبيهها بالظلال .

ولعـل اسـتعارة الحيرة والإيماء بالوداع للمناديل تمثل البنية الثانية اللافتة في هذا المقطـع . ويـبدو أن المناديل – هنا – إشارة إلى المرأة ، ولعلها جاءت بصيغة الجمع تأكيداً على اتساع رقعة حضور المرأة في المشهد ، أمَّا اختيار لفظة الحيارى فلعلها إيماء يـشير إلى خلل عند هذه المرأة (الحيرة) التي ربما تومئ إلى حيرة الشاعر نفسه أيضاً وقد يكون سبب هذه الحيرة هو الوداع بين الشاعر والمرأة .

ومن الحيل الأسلوبية التي يوظفها الشاعر في هذا المقطع أيضاً التقديم والتأخير في قوله (وجه أضاء شحوبه اللهب) حيث قدم المفعول به (شحوبه) على الفاعل (اللهب) توكيداً على الوقوف على مشارف الموت . أمَّا مظاهر التكرار في هذا المقطع ففي قوله :

(تطفو وترسب ، يخبو ويسطع) تكراراً حركياً يحمل سمة التضاد . وهي حيلة أسلوبية تـسهم في إضفاء عنصر المبالغة إلى عدم ثبات الأشياء ، وتوكيداً لسمة الحيرة الطاغية على المشهد وربما إشارة إلى حالة النزاع السابقة على الموت . مع ما تمثله لفظة غمغم مـن تكـرار صوتي يجسد عدم وضوح الأصوات أو الكلام عند الاحتضار ، لأن تكرار الفعل يقطر يبعث على الإحساس باقتراب خروج الأنفاس الأخيرة ، ثم مات مات .

ولعل من المفيد الإشارة هنا إلى أن الشاعر يعاني من الظلمة والظلام دلائل الوحدة والغـربة ، فقد كرر – على مستوى القصيدة – كلمة الظلال خمس مرات ، وكلمة ظلل مرة واحدة ، وكلمة الظلام خمس مرات أيضاً تأكيداً على عمق الإحساس بالغربة النفسية المطبقة على دواخله تلك التي تعكس حالة الشعور بالحزن والألم والوحدة والاغتراب .

ولعـل من المفيد القول هنا أن لجوء السياب إلى مثل هذه الحيل الأسلوبية المتنوعة يرتقـي بلغة السياب إلى مرتبة تغدو معها العبارة مترفعة عن مألوف القول منزاحة عن معتاد الاستعمال وهو أمر ينسجم مع قول أرسطو " أمّا العبارة السامية الخالية من السوقية فهي التي تستخدم ألفاظاً غير مألوفة "[١] .

– ٥ –

الليل ، والسوق القديم ، وغمغمات العابرين ،

وخطى الغريب .

وأنت أيتها الشموع ستوقدين

---

(١) أرسطو : صفة الشعر : ص١٢٢ .

في المخدع المجهول ، في الليل الذي لن تعرفيه ،

تلقين ضوءك في ارتخاءٍ مثل أمساء الخريف

– حقل تموج به السنابل تحت أضواء الغروب

تتجمع الغربان فيه –

تلقين ضوءك في ارتخاء مثل أوراق الخريف

في ليلة قمراء سكرى بالأغاني ، في الجنوب :

نقر (الدرابك) من بعيد

يتهامس السعف الثقيل ، به ، ويصمت من جديد !

تبدو بنية التكرار جليةً واضحة في هذا المقطع في قول الشاعر (الليل ، والسوق القديم ، وغمغمات العابرين ، وخطى الغريب) حيث تكررت هذه الصورة منذ بداية القصيدة إلى الآن ثلاث مرات مشتملة في الوقت ذاته على بنية الحذف الماثلة في قوله (الليل) ، أمّا دلالة التكرار والحذف – هنا – فقد أشير إليها أثناء تحليل المقطع الشعري الأول من هذه القصيدة (في السوق القديم) .

أمّا البنية الأسلوبية اللافتة الأخرى في هذا المقطع فتبدو في قوله : (أيتها الشموع) حيث شخص الشاعر الشموع وفي ذلك غرابة ربما تشكل عند المتلقي دهشة تدفعه إلى البحث عن السبب الذي دفع الشاعر إلى هذا المسلك . ويبدو أن الشاعر يتجه – ومن خلال مخاطبة الشموع – إلى خطاب نفسه ، فغياب عنصر المكان (المخدع المجهول)

والــزمان (اللــيل الــذي لن تعرفينه) هو غيابهما عن السياب وبذلك تتسع رقعة خوف الــسياب وقلقــه من المجاهيل القادمة التي تختفي وراء غياب الزمان والمكان ، فيرتخي السياب وتخور قواه مثل أمساء الخريف .

ولذلك فلعل من المفيد القول هنا " كلما ازداد الأديب سموقاً في فنه الأدبي – ازداد دلالــة علــى نفــسه .. فالأديب لا يكون أديباً إلا إذا تفرد بطريقة التعبير ، ثم لا تكون العبارات ذات أسلوب معبر إلا إذا جاءت صورة لصاحبها .. والواضح أن الأسلوب بهذا أصــبح لــوحة إســقاط ؛ باعتــباره الوســيلة الأساسية لفهم الدوافع الكامنة في أعماق الشخصيــة "[1] .

ويبدو أن السياب ضمن هذا المشهد الموحي بالموت قد قلب دلالة الضوء (الأمل ، والإشراق ، والتفاؤل) والحقل والسنابل التي تشير إلى العطاء والنماء والخير الوفير إلى ضــدها وذلك باجتماعها مع ألفاظ الغروب صورة دالة على الموت ، مفعمة بالتشاؤم مع الغــربان ، ويمــتد هذا الإحساس إلى نهاية المقطع ، حيث يسقط الثقل الذي يعتريه على سعف النخيل ضمن استعارة لافتة ، يتقابل فيها الهمس والصمت ضدية تجسد دورة الحياة والموت التي تبرز على مستوى القصيدة .

– ٦ –

قد كان قلبي مثلكن ، وكان يحلم باللهيب ،

حتى أتاح له الزمان يداً ووجهاً في الظلام

---

(١) عبد المطلب : البلاغة والأسلوبية ، ص٢٢٧-٢٢٨ .

نار الهوى ويد الحبيب –

ما زال يحترق الحياة ، وكان عام بعد عام

يمضي ، ووجه بعد وجه مثلما غاب الشراع

بعد الشراع – وكان يحلم في سكون ، في سكون :

بالصدر ، والفم ، والعيون ؛

والحب ظلله الخلود .. فلا لقاء ولا وداع

لكنه الحلم الطويل

بين التمطي والتثاؤب تحت أفياء النخيل .

تظهر الفاعلية الشعرية لعنصر الزمن الماضي الطاغي والمسيطر على زمن المستقبل ، ولا يعـود ذلـك فيما يبدو إلى نسبة تكرار الزمن الماضي إلى المستقبل ٥:٧ فحسب ، ولكـن يعود إلى فاعلية الماضي المؤثرة في قلب دلالة الزمن المستقبل إلى دلالة الزمن الماضي – أيضاً – كما في قوله :(وكان يحلم في اللهيب ، وكان عام .. يمضي، وكان يحلم في سكون) .

وتبدو دلالة الفعل الماضي (كان) عامة تصلح لقريب الماضي المنصرم وبعيده ، غير أن اختيارات السياب الموجهة نحو الدلالة المقصودة كما في قوله : (وكان عام بعد عـام) قد حملت الدلالة إلى الزمن الماضي البعيد ، مؤكداً بواعث السأم واليأس المتمثلة في رتابة الزمن وتوالي الأحداث والأشياء (وجه بعد وجه ، والشراع بعد الشراع) وذلك بمآزرة الفعل (غاب) الذي ينبئ بغياب الحلم وتلاشيه على مستوى الحاضر .

ولعل ما تقدم يظهر بجلاء ووضوح أن الفعل الماضي قد شكل محورية الزمن على مستوى النص ، وعلى ذلك فقد حمل الزمن الماضي وظيفة سياقية اتصلت بتركيب النص من الداخل [1] . وتتوالى بعد ذلك اختيارات السياب التي تومئ إلى استسلامه إلى واقع لا سـبيل فـيه لجديد ، ولعلها الاستكانة الماثلة في تكرار شبه الجملة (في سكـون ، في سكـون) .

وبالعودة إلى بداية المقطع حيث تظهر الاستعارة (كان يحلم باللهيب) والتقدير (كان قلبي يحلم باللهيب) حيث استعار الحلم للقلب وهي استعارة تومئ إلى أهمية قلب الشاعر وهو أمر يلتقي مع كون القلب مركز الشعور بالآلام ، والآمال ، حيث يبقي الواقع الحالي غائـباً في تكرار الجملة الفعلية (كان يحلم) – مرتين – المرتدة بدلالتها إلى الماضي . ولا تظهـر بنـية الفعل المضارع مستقلة عن أثر الماضي وسيطرته عليها ، إلا في قول الشاعر : (ما زال قلبي يحترق الحياة) ، ضمن دلالة يحترق السلبية .

وتـؤدي تقنية النفي المتصلة ببنية التضاد (لا لقاء ولا وداع) وظيفة دلالية تختفي معهـا مظاهر السلوك الإيجابي والسلبي في آن مؤكدة حالة من الثبات ، ومشكِّلة صورة دالة على الموت تلتقي مع حالة عجز الشاعر وكسله واستقراره في الزمن الماضي (بين التمطي والتثاؤب) .

– ٧ –

بالأمس كان وكان – ثم خبا ، وأنساه المِلال

---

(١) انظر : السعدي : البنيات الأسلوبية ، ص١٧٦ .

واليأس ؛ حتى كيف يحلم بالضياء – فلا حنين

يغشى دجاه ، ولا اكتئاب ، ولا بكاء ، ولا أنين

الصيف يحتضن الشتاء ، ويذهبان .. وما يزال

كالمنزل المهجور تعوي في جوانبه الرياح ،

كالسلم المنهار ، لا ترقاه في الليل الكئيب

قدم ، ولا قدم ستهبطه إذا التمع الصباح .

ما زال قلبي في المغيب

ما زال قلبي في المغيب فلا أصيل ولا مساء ،

حتى أتت هي والضياء !

وتستمر فاعلية الزمن الماضي واضحة في الاستهلال (بالأمس كان وكان) ، ويبدو من خلال السياق الدلالي أن ما كان بالأمس هو حلم – المشار إليه في نهاية المقطع السابق – وكان طويلاً ، وبذلك يؤطر الزمن الماضي النص ليبلور فترة زمنية يرتبط بها الشاعر [١].

ثم يلجأ السياب إلى تقنية استخدام الجملة المعترضة الطويلة– دون أن يتسبب ذلك في انهيار بنائها – المؤلفة من ثلاث جمل فعلية ، تتضمن الأولى منها (ثم خبا) استعارة ؛ لأن التقدير (ثم خبا قلبي) حيث استعار (خبا) ، وهي لمصدر الضوء أصلاً كالسراج مثلاً ، بمعنى ضوء ينطفئ . وتتضمن الجملة الثانية (وأنساه الملال واليأس) انزياحاً أو

---

(١) انظر : السعدي : البنيات الأسلوبية ، ص١٧٦ .

مخالفـــة لـــسنن العـــربية حيث تقدم المفعول به (الهاء) في قوله (أنساه) على الفاعل المـــلالُ ومعطـــوفه اليأسُ ، ضمن تركيب يخفي صيغة التثنية مظهراً اليأس والملال كُلاً على انفراد ربما ليمارس كل منها أثره وثقله منفرداً على الشاعر . لتأتي بعد ذلك الجملة الأخيـــرة (حتـــى كـــيف يحلم بالضياء) مترجمة أثر الملال واليأس المتمثل في نسيان الـــشاعر حتى كيفية ممارسة الحلم المشرق (بالضياء) . وبذلك تؤكد الجملة المعترضة حالة اليأس والملل التي أصبح قلب الشاعر معها في المغيب لا يستجيب لأية مؤثرات .

ولعل الشاعر يترجم حالة الجمود التي أصابت قلبه مستعيناً باستحضار أسلوب النفي المكرر (فلا حنين يغشى دجاه ، ولا اكتئاب ولا بكاء ، ولا أنين) وهكذا يكون الحال مع مرور الزمن – دون تغيير – (الصيف يحتضن الشتاء ويذهبان) .

ثـــم يلجـــأ الشاعر إلى قلب دلالة الرياح إلى دلالة سلبية وذلك من خلال الاستعارة (تعـــوي فـــي جوانبه الرياح) حيث استعار تعوي للرياح ، في إشارة لعلها تكون إيماءً للظلمـــة والخـــواء ، الافتقار إلى المرأة ، التي يحبى بها قلبه ، ثم يؤكد الشاعر من جديد خلال مضاعفة أسلوب النفي مرة أخرى حالة الثبات الموحية بالموت (لا ترقاه .. قدم ، ولا قدم ستهبطه) تأكيداً على تشبيه قلبه بالمنزل المهجور .

– ٨ –

ما كان لي منها سوى أنا التقينا منذ عام

عند المساء ، وطوقتني تحت أضواء الطريق

ثم ارتخت عني يداها وهي تهمس – والظلام

يحبو ، وتنطفئ المصابيح الحزانى والطريق – :

" أتسير وحدك في الظلام ؟

أتسير ؛ والأشباح تعترض السبيل ، بلا رفيق ؟ "

فأجبتها والذئب يعوي من بعيد ، من بعيد

أنا سوف أمضي باحثاً عنها ، سألقاها هناك

عند السراب وسوف أبني مخدعين لنا هناك " .

قالت – ورجَّع ما تبوح به الصدى " أنا من تريد ! "

يشكل حضور المرأة للسياب حياة ، مثلما يشكل غيابها له موتاً ، وتبدو المرأة في نهاية المقطع السابق – حسب ظن الشاعر – وقد جلبت له الضياء الذي يجلو ظلمة حياته التي طالما خلت من المرأة ، ولذلك جاءت في نهاية المقطع السابق هي الضياء . ولعل الجملة المعترضة (– والظلام يحبو ، وتنطفئ المصابيح الحزانى والطريق –) تعد مؤشراً على عدم قدوم الضياء – المشار إليه سابقاً – مع هذه المرأة ، فالصورة داخل الجملة المعترضة تبدو قاتمة بل سوداوية ، فقد استعار الشاعر (يحبو) للظلام تكريساً لإحساسه بثقل الظلام وطول الليل المظلم المتراخي . ثم إنَّه أطفأ الطريق مع المصابيح والطريق لا تطفأ ، ولعلها إشارة إلى انعدام الرؤية التي تصل به إلى المرأة التي يريد ، إضافة إلى الشعور بالحزن الذي ألقاه الشاعر على المصابيح .

وتنبئ بنية الحوار المتمثلة بتكرار البنية الاستفهامية (أتسير .. أتسير ..) والجواب (فأجبتها .. أنا سوف أمضي باحثاً عنها ، سألقاها هناك) بأن هذه المرأة التي إلتقاها الشاعر (منذ عام .. تحت أضواء الطريق) كما هو وارد في بداية المقطع الشعري لا

تشكل المرأة التي تمثل النموذج الذي تقرُّ به حياته ، ربما لأنها فيما يبدو واحدة من بنات الهـوى ؛ لذلك ما زال الشعور بالوحدة والخوف والحزن والارتباك ينتابه محاولاً تركها والسير في الظلام ، والأشباح تعترض السبيل .ولعل الجملة المعترضة التي تؤكد إحساس الشاعر بالظلمة ، مع تكرار البنية الاستفهامية (أتسير وحدك بالظلام .. والأشباح) تمثل محـورية مضمون المقطع الشعري المتمثل في عدم استقرار الشاعر نفسياً ووجدانياً مع هذه المرأة .

ولعل من الممكن القول أن لاختيارات العناصر اللغوية التي قصد إليها السياب أثراً واضحاً في الكشف عن ارتباط هذه العناصر بالحالة الشعورية التي تنتاب السياب ، ومن ذلك قوله : (فأجبتها والذئب يعوي من بعيد ، من بعيد) ، فلعل الذئب هنا رمز إلى غدر المرأة ؛ فالصفة الماثلة مع استحضار الذئب في النصوص التراثية تحمل هذه الدلالة . أما تكرار شبه الجملة من بعيد وبعيد ، فلعله توقع الشاعر بغدر المرأة ولو بعد حين ، ولذلك فإن الأسلوب كاختيار من بين الإمكانات اللغوية المتاحة لا يعني حرية خرقاء ، بل اختيار واعٍ قد حُدد بوضوح[1] .

وتبقى المفارقة الناجمة عن حب الشاعر لهذه المرأة (بنت الهوى) وقلقه وعدم قدرته علـى مواصـلة الـسير معها أو تركها (ثبات – موت) ، حائلة بين الشاعر وبين بناء مخدعين لهما هناك . ولعل تكرار اسم الإشارة (هناك) ينبئ أيضاً بإشكالية الشاعر مع عنصر المكان وذلك عندما يتلاشى العنصر المكاني والحلـم معاً (هناك) عند السراب .

---

(١) انظر : فضل : الأسلوب مبادئه وإجراءاته ، ص١٣٣ .

- ٩ -

" أنا من تريد ، فأين تمضي ؟ فيم تضرب في القفار

مثل الشريد ؟ أنا الحبيبة كنت منك على انتظار .

أنا من تريد .. " وقبلتني ثم قالت – والدموع

في مقلتيها – " غير أنك لن ترى حلم الشباب :

بيتاً على التل البعيد يكاد يخفيه الضباب

لولا الأغاني ، وهي تعلو نصف وسنى ، والشموع

تلقى الضياء من النوافذ في ارتخاء ؛ في ارتخاء !

أنا من تريد وسوف تبقى لا ثواء ولا رحيل :

حب إذا أعطى الكثير فسوف يبخل بالقليل ،

لا يأس فيه ولا رجاء .

يبدو ضمير المتكلم (أنا– المرأة) هو المتفوق المسيطر على صوت السياب ، حيث يتكرر أربع مرات عبر فضاء المقطع ؛ لذلك يبدو الحوار هنا غير متكافئ ، فالمرأة هي الآمـــر الناهي مع امتداد المقطع الشعري من أوله إلى آخره ، بدرجة أعطت معها الحق لنفـــسها بـــأن تقرر عن السياب (أنا الحبيبة .. أنا من تريد وسوف تبقى ..) . في وقت اختفت فيه فاعلية صوت السياب إلا ما كان على هامش رواية الواقعة أو سرد الأحداث .

وهو أمر يبدو منسجماً جداً مع سلبية السياب الواضحة والمتمثلة في عجزه عن اتخاذ القرار بالبقاء أو الرحيل حيث لا ثواء ولا رحيل ، ضمن حب معلق بين اليأس والرجاء .

وتـــبدو حالـــة السياب على هذا النحو مثيرة للحزن والألم لذلك بادرت المرأة إلى تقبيله بالـــبكاء على حاله (وقبلتني ثم قالت – والدموع في مقلتيها) ، إنها الحالة التي لن يرى فيها السياب حلم الشباب ، حيث يتلاشى حلمه المتمثل في بيتٍ على التل البعيد يكاد يخفيه الـــضباب وتظهر الاختيارات اللغوية هنا بارزة بشكل لافت فلعل اختيار لفظة (البعيد) توحـــي بـــبعد حلمه ، أمَّا عبارة (يكاد يخفيه الضباب) فهي عبارة توحي بضبابية الحلم وتلاشيه .

فالجملة المعترضة (والدموع في مقلتيها) تتماهى تماماً مع حالة الشاعر التي يبدو معها مسلوب الإرادة ، وهو أمر ينسجم مع توظيف بنية التضاد المكررة الماثلة في قوله : (أنا من تريد وسوف تبقى لا ثواء ولا رحيل: حب إذا أعطى الكثير فسوف يبخل بالقليل، لا يـــأس فـــيه ولا رجاء) ، حيث يُعبِّر توظيف الضدية[1] ، على هذا النحو عن ارتباك الـــسياب وقلقه وحيرته ، حتى بدا حائراً يائساً سلبياً غير قادر على اتخاذ قراره أو تحديد اتجاهه .

– ١٠ –

أنا أيها النائي القريب ،

لك أنت وحدك ؛ غير أني لن أكون

لك أنت – أسمعها ؛ وأسمعهم ورائي يلعنون

هذا الغرام . أكاد أسمع أيها الحلم الحبيب

---

(١) انظر : ص١٤٢ من هذا البحث . حيث تظهر علاقة الشاعر النفسية بالثنائيات الضدية .

لعنات أمي وهي تبكي . أيها الرجل الغريب

إني لغيرك .. بيد أنك سوف تبقى ، لن تسير !

قدماك سُمِّرتا فما تتحركان ؛ ومقلتاك

لا تبصران سوى طريقي ، أيها العبد الأسير !؟

* * *

" – أنا سوف أمضي فاتركيني : سوف ألقاها هناك

عند السراب "

فطوقتني وهي تهمس : " لن تسير ! " .

تبدو بنية التضاد والتي تتصدر المقطع الشعري هي البنية الأكثر ظهوراً على سطح المقطع الشعري بما تحمله من مفارقة لعلها تشير إلى قرب الشاعر جسدياً ونأيه إلى أفق الحلم الذي يصبو إليه نفسياً ووجدانياً . ولعل تقديم النائي على القريب أمر يفصح عن إحساس الشاعر بالغربة الناجمة عن عدم إمكانية تحقيق الحلم . وتبدو بنية التضاد أكثر فاعلية في إبراز المفارقة في قول المرأة (أنا .. لك أنت وحدك ؛ غير أني لن أكون لك أنت) ولعلها المفارقة التي استفزت السياب فتداخل صوته مع صوتها خلال الجملة المعترضة (أسمعها ؛ وأسمعهم ورائي يلعنون هذا الغرام) لتؤكد على هذا النحو عدم مشروعية علاقته بهذا الغرام المرأة ضمن رؤية اجتماعية تبرز رفض المجتمع لهذه العلاقة وذمهم لهذا الغرام ، أمّا تعبير لعنات أمه فلعله إيماء إلى الأم (المرأة) المعادل الموضوعي للمرأة المثال التي تشكل له أبعاد الحلم .

وتجدر الإشارة أنَّ المعرف الموصوف (أيها النائي القريب) المذكور في مستهل المقطـع الـشعري ، وتكريـره في وسطه (أيها الرجل الغريب) ، حيث جاء المنادى (الـرجل الغـريب) بـصيغة التعـريف ، والمنادى المكرر (الرجل الغريب) بصيغة التعـريف أيـضاً ، وهو أمر يؤكد في النداء الأول إحساس الشاعر بالتناقض والمفارقة والارتباك ، بينما يؤكد الثاني عمق إحساسه بالغربة . ولذلك فالشاعر مسلوب الإرادة غير قادر على المغادرة ؛ فصوت المرأة ما زال حاضراً بقوة مقرراً – نيابة عن الشاعر – أنَّه سوف يبقى ولن يسير.

ويـبدو تأكيد هذا المضمون (عجز السياب) واضحاً في الزيادة الموظفة في قوله : (قدماك سُمِّرتا فما تتحركان) ، فالمعنى تام بقوله : (قدماك سُمِّرتا) غير أن الشاعر زاد (فما تتحركان) تأكيداً لمعنى عجزه عن اتخاذ قراره بالمغادرة ، وهكذا تسهم الزيادة في تشكيل رؤية قادرة على استنفار وعي المتلقي وإدراكه[1] . ولعل حبه للمرأة التي معه هو سـبب عجزه عن الرحيل إلى المرأة الحلم ، الحلم الذي وصفه بقوله : (أكاد أسمع أيها الحلـم الحبيب) . ويصدق وعد المرأة الواقع التي تتمسك به ويصدق قرارها ، تلك التي ما زالت تطوّقه وهي تهمس للمرة الثانية لن تسير .

– ١١ –

" أنا من تريد ؛ فأين تمضي بين أحداق الذئاب

تتلمس الدرب البعيد ؟

---

(١) انظر : ربابعة : الأسلوبية مفاهيمها وتجلياتها ، ص٢٢ .

فصرختُ : سوف أسير ، ما دام الحنين إلى السراب

في قلبي الظامي ! دعيني أسلك الدرب البعيد

حتى أراها في انتظاري : ليس أحداق الذئاب

أقسى عليَّ من الشموع

في ليلة العرس التي تترقبين ، ولا الظلام

والرياح والأشباح ، أقسى منك أنتِ أو الأنام !

أنا سوف أمضي ! فارتخت عني يداها ، والظلام

يطغى ...

ولكني وقفت وملء عينيّ الدموع !

يشكل هذا المقطع تكرار لعبارات ومضامين انتشرت عبر أرجاء القصيدة هنا وهناك، ولذلك يبدو المقطع لا يحمل جديداً سوى إبراز سبب تلاشي الحلم على نحو صريح حيث ترقب صاحبته ليلة عرسها منهية بشكل آخر مشهد من مشاهد ذلك الحلم (في ليلة العرس التي تترقبين) .

فما أن ظهر صوت المرأة في مستهل هذا المقطع الشعري مكرّرة قولها : (أنا من تريد) وللمرة الرابعة على مستوى القصيدة – لتقرر من جديد أنها مطلبه وغايته – حتى بـــرز صـــوت السياب صارخاً فجأة ممثلاً ثورة قوية عارمة على واقع انهيار عالم حلمه المنتظـــر . موضحاً قسوة دورها ودور الأنام في إنهاء حلمه ، ومؤكداً حزنه وعجزه عن الرحيل الممتدان إلى نهاية القصيدة ، حيث يقول : (ولكني وقفت وملء عينيّ الدموع !) .

ولعل العجز الذي يؤكده تكرير عبارة (تتلمس الدرب البعيد، أسلك الدرب البعيد) ، فالدرب في واقع الأمر ليس بعيداً ، لكنه اختيار يظهر البعد النفسي المسيطر على الشاعر جاعلاً الحلم بعيداً في أفق المستحيل .

ويبدو أن مشاهد السوق منذ بداية القصيدة بالإضافة إلى مشاهد لقاء الشاعر بالمرأة (بنت الهوى) بعد ذلك ، قد اتخذت صوراً وأشكالاً غلفت دواخل السياب بسواد الليل الحالك ، والإحساس الطاغي بالغربة ، وتأكيد البعد المكاني ، فالطريق بعيد ، البيت على التل البعيد ، والإحساس بالسراب (الخواء) ، وما يتبع ذلك من مشاعر الحزن والكآبة ، حيث تكررت على مستوى القصيدة الألفاظ الدالة على (الليل ٧ مرات، الظلام ٥ مرات، الغريب ٧ مرات ، البعيد ٦ مرات ، هناك ٣ مرات ، النائي مرة واحدة ، والكآبة ٤ مرات ، والحزن ٣ مرات ، والسراب ٣ مرات) بالإضافة إلى الألفاظ الدالة على البكاء والأنين وما سوى ذلك ، وهي ألفاظ تدرجت مع سوداوية الصورة وضبابيتها بما يمهد لتلاشي الحلم وتنامي الإحساس بالغربة والعجز عن الرحيل إلى الحلم الذي يعانق المستحيل ، وهذا دليل على " أن الأديب كلما ازداد سموقاً في فنه الأدبي – ازداد دلالة على ذات نفسه . فالأديب لا يكون أديباً إلا إذا تفرّد بطريقة التعبير "[1].

أما الألفاظ الضدية الدالة على الحياة فما كادت تظهر إلا لتختفي تحت وطأة ضبابية وظلمة دواخل الشاعر ومن ذلك قوله : (حقل تمور فيه السنابل تحت أضواء الغروب تتجمع الغربان فيه) وهو مشهد تلغي سلبية الغربان إيجابيته فيغدو سواداً.

---

(١) عبد المطلب : البلاغة والأسلوبية ، ص ٢٢٧ .

الخاتمة

يُعـدُّ السياب من أبرز روّاد الشعر الحديث ، إن لم يكن الأبرز بينهم ، وقد أشارت جميع الدراسات الحديثة التي تناولت شعر السياب إلى تأكيد ملامح الحداثة في شعره ، وهو أمر يبدو منسجماً جداً مع إدراك شاعر مثله وظيفة اللغة باعتبارها أشهر وسائل التواصل الإنساني .

إن ما يميز تجارب السياب الشعرية هو اعتبارها ترجمة أو انعكاساً لتجارب حياته المريرة التي عاشها ، تلك التي تأرجحت بين الفشل العاطفي والفشل السياسي ومرارة الغربة وقسوة المرض ؛ لذلك فإن قصائد السياب تصلح أن تكون سجلاً تاريخياً وإنسانياً وإبداعياً لواقع حياته .

وانسجاماً مع ما تقدَّم فقد جاءت هذه الرسالة لتؤكد ملامح الحداثة في شعر السياب خلال موضوع بالغ الأهمية لم يطرح قبل على هذا النحو من الشمول والاتساع الذي يغطي دراسة الانزياح في شعر السياب محاولاً إبراز نوعية الدلالي والتركيبي في كثير من الأحيان ، لعل هذه الدراسة تسهم مع غيرها من الدراسات التي تناولت شعر السياب بوضعه في المكانة التي يستحق .

وقد جاءت هذه الرسالة في تمهيد وثلاثة فصول ، شكَّل التمهيد فيها فرشاً تناول مفهوم الأسلوب في التراث ، ومفهوم الأسلوب حديثاً (الأسلوبية) مميزاً بينهما ، كما تناول مفهوم الانزياح وبعض المفاهيم المتعلقة به كأنواعه ومصطلحه ووظيفته .

أمَّا الفصل الأول فقد خلص إلى أن شعر السياب غني بالبنيات الأسلوبية التي تحقق الانــزياحات بشكل واضح في شعره كالحذف ، والتقديم والتأخير ، والتكرار ، والتعريف والتنكيــر ، والــزيادة ، والاعتراض ، والالتفات ، والتضاد . على نحو يحقق الحداثة ، ويؤكد خصوصية تجربته الشعرية بما يجعل لغته إيحائية ذات طابع فني وجمالي .

وأمَّا الفصل الثاني فقد خلص إلى أن الاستعارات عند السياب قد تشكَّلت – في كثير مــن الأحيان – من ندرة خارجة عن المألوف حيث تصبح اللفظة صورة ، تأكيداً على إيحائــية لغــته الــشعرية ، بالإضافة إلى بيان دور القسم الثاني (التشخيص) في محاكاة عناصر الطبيعة ضمن لغة شعرية منزاحة أيضاً .

أمَّــا الفصل الثالث والأخير فقد تمثل في تحليل قصيدة (في السوق القديم) أنموذجاً شــعرياً كاملاً متكاملاً ، وقد خلص الفصل إلى التأكيد على أهم القضايا التي تظهر على مــستوى القصيدة الكاملة ، كأثر دلالة الاستهلالية والكلمات المحورية ، وعنوان القصيدة وامتدادها عبر محورية النص . بالإضافة إلى تعاضدها مع البنيات الأسلوبية الأخرى بما فيها الاستعارات وأثرها على فنية وجمالية النص .

أمَّا أهم النتائج التي توصلت إليها فجاءت كما يأتي :–

أولاً : توظيف أكثر من بنية أسلوبية على مستوى القصيدة ، وعلى مستوى المقطع الواحد فهــذا يدل على أنَّ عملية الإبداع ليست عملية آلية ، بل عملية مقصودة تشكل اللغة الــشعرية بموجــبها نسيجاً متكاملاً من التقنيات والفنيات والرؤى والمضامين التي تتخللها نفسية الشاعر ومواقفه من الأشياء ، وبالتالي حضور الشعرية على مستوى الإبداع بشكل عام .

ثانياً : يكثف الشاعر من حضور الاستعارة في قصائده أو مقطوعاته إذ تشكل الاستعارات ندرة في كثير من المرات ، وهي تدعم اللغة الشعرية الإيحائية التي تجعل اللفظة صورة ، وبالتالي ترتقي لغة السياب الشعرية وفق حضور الاستعارة في فضاء النّص بشكل مكثف .

ثالثاً : يبدو أن تقنية إخراج الألفاظ من حقلها الدلالي إلى حقل آخر ربما يكون متضاداً مع حقلها الدلالي المألوف ، له أثر في مفاجأة المتلقي ، ورسم الخارطة النفسية للشاعر التي تغذي بدورها البعد للنص واللغة الشعرية تحديداً .

رابعاً : تركت نصوص السياب مجالاً للمتلقي في إقامة أكثر من قراءة بسبب الحذف الذي وظّفه في كثير من المرات ، وهو أمر يشير إلى حداثة النصوص السيابية المتكئة على المقولة النقدية بإرجاء الدلالة وقبول النّص للتأويل .

خامساً : قام الدرس البلاغي عند القدماء على تحديد الظاهرة البلاغية (الأسلوبية) دون الالتفات إلى وظيفتها على مستوى سياق النص – في أغلب الأحيان – ، ويبدو أن الدراسات الأسلوبية الحديثة ، كانت أكثر حضوراً في إبراز الظاهرة الأسلوبية على مستوى وظائفها الفنية والدلالية والمضمونية ، فجاءت هذه الدراسة محاولة للكشف عن طبيعة توظيف الظواهر الأسلوبية وبيان أثرها على شكل ومضمون القصيدة السيابية من منظور الأسلوبية الحديثة .

وأخيراً فإنني لا أزعم أنني أحطت بالموضوع (الانزياح في شعر السياب) بشكل كامل أو مطلق ، ولكنني حاولت قدر الإمكان الوقوف على ظواهر فنية مهمة في بناء القصيدة السيابية ، وهي ظواهر الانزياح وأثرها في بناء نسيجه الشعري .

المصادر و المراجع

١- القرآن الكريم

٢-ابــن الأثير ، ضياء الدين أبو الفتح نصر الله بن محمد بن محمد عبد الكريم الشيباني (ت٦٣٧هـــ) ، المــثل السائر في أدب الكاتب والشاعر ، قدمه وعلق عليه أحمد الحوفي وبدوي طبانة ، القسم الثالث ، القاهرة ، دار النهضة مصر ، د.ت .

٣-الأحــوص ، عــبد الله بن محمد بن عبد الله بن عاصم الأنصاري ، ديوانه ، تحقيق وشرح د. سعدي ضناوي ، بيروت ، دار صادر ، ١٩٨٨ .

٤- أرسطو ، صنعة الشعر ، ترجمة شكري عياد ، دار الكتاب العربي بالقاهرة ، ١٩٦٧

- الخطابة ، حققه و علق عليه عبد الرحمن بدوي ، الناشر : وكالــة المطبوعات - الكويت ، دار القلم بيروت ، ١٩٧٩.

٥- الأزهــر الــزناد ، دروس في البلاغة العربية ، الدار البيضاء - بيروت ، المركز الثقافي العربي للنشر والتوزيع ، ط١ ، ١٩٩٢ .

٦- امــرؤ القــيس ، بــن حجر بن الحارث الكندي ، ديوانه ، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم ، دار المعارف ، مصر ، ط٤ ، ١٩٨٤ .

٧- أمين ، بكري شيخ ، البلاغة العربية في ثوبها الجديد ، دار العلم للملايين ، بيروت ، ١٩٨٢ .

٨- الباقلاني ، أبو بكر محمد الطيب بن محمد بن جعفر (ت٤٠٣هـ) ، إعجاز القرآن ، تح : السيد احمد صقر ، القاهرة ، دار المعارف ، ١٩٦٣ .

٩- أبـــو تمـــام ، حبيب بن أوس بن الحارث الطائي ، ديوانه ، شرح وتعليق د. شاهين عطيه ، مراجعة بولص الموصلي ، بيروت ، دار صادر ، د . ت .

١٠- الجربي ، محمد رمضان ، ابن قتيبة ومقاييسه البلاغية والأدبية والنقدية ، طرابلس ، ليبيا ، المنشأة العامة للنشر والتوزيع والإعلان ، ١٩٨٤ .

١١- الجرجانـــي ،عـــبد القاهر عبد الرحمن بن محمد (٤٧١هـ) ، أسرار البلاغة ، تح محمد الاسكندراني و د.م مسعود ، بيروت ، دار الكتاب العربي ، ط١ ، ١٩٦٦ .

- دلائل الإعجاز ، لبنان ، دار المعرفة بيروت ، ١٩٧٨ .

١٢- جريـــر ، ابن عطيه بن حذيفة الخطفي بن بدر الكلبي اليربوعي ، ديوانه ، شرح د. يوسف عبيد ، بيروت ، دار الجليل ، ١٩٩٢ .

١٣- جمـــيل بثينة ، ابن عبد الله بن معمر العذري القضاعي أبو عمرو ، ديوانه ، جمعه وحققه وشرحه د. إميل بديع يعقوب ، بيروت ، دار الكتاب العربي ، ط١ ، ١٩٩٢.

١٤- ابـــن جني ، أبو الفتح عثمان بن جني الموصلي (ت٣٩٢هـ) ، الخصائص ، تح ، مجموعة النجار ، بغداد ، الهيئة العامة للكتاب وزارة الشؤون الثقافية العامة ، ط٤ ، ج٢ ، ١٩٩٠

١٥- الجواد ، إبراهيم عبد الله ، الاتجاهات الأسلوبية في النقد العربي الحديث ، عمان - الأردن ، وزارة الثقافة ، ١٩٩٦ .

١٦- الجوهـــري ، الـــصحاح ، تـــح د . إميل بديع يعقوب و د . محمد نبيل طريفي ، بيروت ، منشورات دار الكتب العلمية ، ج٥ ، ١٩٩٩ .

١٧- أبو الحسن الحصري ، علي بن عبد الغني الفهري ، ديوانه ، المعشرات – إقتراح القريح ، محمد المرزوقي والكيلاني بن الحاج يحيى ، تونس ، مكتبة المنار ، ١٩٦٣ .

١٨- الحسين ، أحمد جاسم ، الشعرية ، قراءة في تجربة ابن المعتز العباسي ، دار الأوائل ، ٢٠٠١ .

١٩- الخزاعي ، دعبل بن علي بن رزين بن عثمان بن عبد الله ، ديوانه ، شرح مجيد طراد ، بيروت ، ط١ ، ١٩٨٨.

٢٠- الخطابي ، حمد بن محمد بن إبراهيم بن الخطاب البستي (ت٣٨٨هـ) ، بيان إعجاز القرآن ، ضمن ثلاث رسائل في إعجاز القرآن ، للرماني والخطابي و عبد القاهر الجرجاني ، ـ تح : محمد خلف الله ومحمد زغلول سلام ـ دار المعارف القاهرة ، ط٢ ، ١٩٦٨ .

٢١- الخطيب التبريزي ، يحيى بن علي بن محمد الشيباني ، شرح ديوان أبي تمام ، تحقيق راجي الأسمر ، بيروت ، دار الكتاب العربي ، ط١ ، ج٢ ، ١٩٩٢.

٢٢- خفاجي ، محمد عبد المطلب وآخرون ، الأسلوبية والبيان العربي ، القاهرة ، دار المصرية اللبنانية ، ط١ ، ١٩٩٢ .

٢٣- ابن خلدون ، عبد الرحمن محمد بن محمد (٨٠٨هـ) ، المقدمة ، بيروت ـ لبنان ، دار القلم ، ط٦ ، ١٩٨٦.

٢٤- درويش ، أحمد ، دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتراث ، القاهرة ، دارغريب للطباعة والنشر والتوزيع ، ١٩٩٨ .

٢٥- أبو ديب ، كمال ، في الشعرية ، بيروت ، مؤسسة الأبحاث العربية ، ١٩٨٧ .

٢٦- بن ذريل ، عدنان ، اللغة والأسلوب ، دمشق ، منشورات اتحاد كتاب العرب ، ١٩٨٠.

٢٧- أبو ذؤيب الهذلي ، خويلد بن خالد بن محرث ، ديوانه ، تحقيق وشرح د. انطونيوس بطرس ، بيروت ، دار صادر ، ٢٠٠٣ .

٢٨- الرافعي ، مصطفى صادق ، إعجاز القرآن ، القاهرة ، دار الفكر ، ١٩٩٥ .

٢٩- ربابعة ، موسى ، جماليات الأسلوب والتلقي ، إربد-الأردن ، مؤسسة حمادة ، ٢٠٠٠.

- الأسلوبية مفاهيمها وتجلياتها ، جامعة الكويت ، ط١ ، ٢٠٠٣ .

٣٠- أبو الرضا ، سعد ، في البنية والدلالة ، الإسكندرية ، منشأة المعارف ، ١٩٨٨.

٣١- السجلماسي ، أبو محمد القاسم (ق٨هـ) ، المنتزع البديع في تجنيس أساليب البديع ، تحقيق علال الغازي ، الرباط ، مكتبة المعارف ، ١٩٨٠.

٣٢- السعدي ، مصطفى ، البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي ، الإسكندرية ، منشأة المعارف ، ١٩٨٧ .

٣٣- السكاكي ، أبو يعقوب سراج الدين يوسف ابن أبي بكر محمد بن علي (ت٦٢٦هـ) ، مفتاح العلوم ، ضبطه وعلق عليه نعيم زرزور ، بيروت ، دار الكتب العالمية ، ١٩٨٣ .

٣٤- السياب ، بدر شاكر ، ديوانه ، دار الحرية للطباعة والنشر ، بغداد ، ط٣ ، ٢٠٠٠.

٣٥- السيد ، شفيع ، الاتجاه الأسلوبي في النقد الأدبي ، القاهرة ، دار الفكر العربي ، ١٩٨٦.

٢٧- الشايب ، أحمد ، الأسلوبية – دراسة بلاغية تحليلية لأصول الأساليب الأدبية ، القاهرة ، مكتبة النهضة المصرية ، ط٦ ، ٢٠٠٣ .

٢٨- الشرع ، علي ، الأورفية والشعر العربي المعاصر ، عمان ، منشورات وزارة الثقافة ، ١٩٩٩ .

٢٩- الطرابلسي ، محمد الهادي ، مظاهر التفكير في الأسلوب عند العرب ، الجامعة التونسية ، ١٩٧٨.

– خصائص الأسلوب في الشوقيات ، منشورات الجامعة التونسية ، ١٩٨١ .

٣٠- عبد المطلب ، محمد ، البلاغة والأسلوبية ، لونجمان بيروت ، مكتبة لبنان ناشرون ، الشركة المصرية العالمية للنشر ، ط١ ، ١٩٩٤ .

٣١- أبو العتاهية ، أبو إسحاق إسماعيل بن القاسم بن سويد ، ديوانه ، قدم له وشرحه مجيد طراد ، بيروت ، دار الكتاب العربي ، ١٩٩٥ .

٣٢- عتيق ، عبد العزيز ، في البلاغة العربية – علم البديع ، بيروت ، دار النهضة ، ١٩٧٤.

٣٣- أبو العدوس ، يوسف ، الأسلوبية – الرؤية والتطبيق ، عمان ـ الأردن ، وزارة الثقافة ، ٢٠٠٤ .

– البلاغة العربية ، عمان – الأردن ، دائرة المكتبة الوطنية ، ٢٠٠٤ .

٣٤- عزام ، محمد ، الأسلوبية منهجاً نقدياً ، دمشق ، منشورات وزارة الثقافة ، ١٩٨٩.

٣٥- العسكري ، أبو الهلال (٣٩٥هـ) ، كتاب الصناعتين الكتابة والشعر ، تح د . مفيد قمحية ، بيروت ، دار الكتب العلمية ، ط١ ، ١٩٨١ .

٣٦- ابن عقيل ، بهاء الدين عبد الله بن عقيل العقيلي الهمداني المصري ، شرح ابن عقيل ، ج٢ ، د.ت .

٣٧- علقمة الفحل ، بن عبد بن ناشر بن قيس ، ديوانه ، تحقيق لطفي ودرية الخطيب وراجعه د. فخري الدين قباوة ، حلب ، دار الكتاب العربي ، ط١ ، ١٩٦٩.

٣٨- عياد ، شكري ، اتجاهات البحث الأسلوبي ، الرياض - المملكة العربية السعودية، دار العلوم للطباعة والنشر ، ١٩٨٥ .

- دائرة الإبداع مقدمة في أصول النقد ، القاهرة ، دار الياس العصرية ، ١٩٨٦ .

- اللغة و الإبداع - مبادئ علم الأسلوب العربي ، القاهرة ، انترناشيونال برس ، ط١ ، ١٩٨٨.

٣٩- عياشي ، منذر ، مقالات في الأسلوبية ، منشورات اتحاد كتاب العرب ، ١٩٩٠ .

٤٠- عيد ، رجاء ، البحث الأسلوبي معاصرة وتراث ، الإسكندرية ، منشأة المعارف ، ١٩٨٣ .

٤١- فضل ، صلاح ، نظرية البنائية في النقد الأدبي ، بغداد ، دار الشؤون الثقافية العامة ، ١٩٨٧ .

- علم الأسلوب مبادئه و إجراءاته ، جدة ، النادي الثقافي الأدبي ، ١٩٨٨.

- بلاغة الخطاب وعلم النص ، الشركة المصرية العالمية للنشر - لونجمان ، ١٩٩٦ .

٤٢- الفيـروز أبادي ، القاموس المحيط ، تح مكتب تحقيق التراث في مؤسسة الرسالة ، ١٩٨٧ .

٤٣- ابـن قتيبة ، أبو محمد عبد الله بن مسلم (ت٢٧٦هـ) ، تأويل مشكل القرآن ، دار التراث ، القاهرة ، ط٦ ، ١٩٧٣ .

٤٤- قدامـة ابـن جعفر (٢٦٠-٣٢٧هـ) ، كتاب نقد الشعر : تحقيق محمد عبد المنعم خفاجي ، بيروت ، دار الكتب العالمية ، ١٩٣٤ .

٤٥- القرطاجني ، حازم بن محمد بن حسن (ت٦٨٤هـ) ، منهاج البلغاء وسراج الأدباء ، تح محمد الحبيب ابن الخوجة ، تونس ، ١٩٦٦ .

٤٦- قوقـزة ، نـواف ، نظرية التشكيل الاستعاري في البلاغة والنقد ، وزارة الثقافة ، عمّان ، ٢٠٠٠ .

٤٧- القيرواني ، أبو علي الحسن بن رشيق (٣٩٠-٤٥٦هـ) ، العمدة ، تحقيق وتعليق ، محمد محي الدين الحميد ، بيروت ، دار الجيل ، ط٥، ج٢ ، ١٩٨١ .

٤٨- كـاروج ، ميشيل ، أندريه بروتن والمعطيات الأساسية السريالية ، ترجمة : إلياس بديوي ، دمشق ، ١٩٧٣ .

٤٩- كُثَيِّـر عـزة ، بـن عـبد الرحمن بن الأسود بن عامر الخزاعي ، ديوانه ، جمعه وشرحه د. إحسان عباس ، بيروت ، دار الثقافة ، ١٩٧١ .

٥٠- الكـواز ، محمد كريم ، علم الأسلوب مفاهيم وتطبيقات ، ليبيا ، منشورات جامعة السابع من ابريل ، ط١ ،٢٠٠١ .

٥١- كوهن ، جان ، بنية اللغة الشعرية ، ترجمة محمد الوالي ومحمد العمري ، المغرب ، دار توبقال للنشر ، ١٩٨٦ .

٥٢- لسان الدين الخطيب ، أبو عبد الله محمد بن عبد الله بن سعيد بن أحمد الساعاتي ، الإحاطة في أخبار غرناطة ، شرحه وضبطه وقدم له أ.د يوسف علي طويل ، بيروت ، دار الكتب العلمية ، ط١ ، ج٤ ، ٢٠٠٣ .

٥٣- الماكري ، محمد ، الشكل والخطاب ، بيروت ، المركز الثقافي العربي ، ١٩٩١.

٥٤- المتنبي ، أبو الطيب أحمد بن الحسين بن عبد الصمد الجعفي الكوفي الكندي ، ديوانه ، بشرح أبي البقاء العكبري ، ضبط نصه وصححه د. كمال طالب ، بيروت ، دار الكتب العلمية ، ١٩٩٧.

٥٥- مراشدة ، عبد الباسط ، أثر الحياة والموت في بناء القصيدة في شعر بدر شاكر السياب ، عمان ، دار ورد للنشر والتوزيع ، ٢٠٠٥.

- التناص في الشعر العربي الحديث ، عمان ، دار ورد للنشر والتوزيع ، ٢٠٠٦ .

٥٦- المسدي ، عبد السلام ، الأسلوبية والأسلوب ، الكويت ، دار سعد الصباح ، ط٤، ١٩٩٣.

٥٧- مصلوح ، سعد ، الأسلوبية دراسة لغوية إحصائية ، الكويت ، دار البحوث العلمية ، ط١ ، ١٩٨٨ .

- في النص الأدبي ، دراسة أسلوبية إحصائية ، دار عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية ، جَدّة ، ١٩٩٣ .

٥٨- ابـن المعتـز ،عـبد الله (٢٩٦هـ) ، كتاب البديع ، اعتنى بنشره وتعليق المقدمة والفهـارس عليه اغناطيوس كراتشقوفكسي ، حلبوني – دمشق ، منشورات دار الحكمة ، د.ت .

٥٩- الملائكة ، نازك ، قضايا الشعر المعاصر ، بيروت ، دار العلم للملايين ، ١٩٧٨ .

٦٠- ابن منظور ، لسان العرب ، بيروت ، دار صادر ، د.ت .

٦١- مـونان ، جـورج ، مفاتيح الألسنية ، تقديم صالح القرمادي ، منشورات سعيدان ، ١٩٩٤.

٦٢- الـنابغة الجعدي ، قيس بن عبد الله بن عدس بن ربيعه الجعدي العامري ، ديوانه ، دمشق ، منشورات المكتب الاسلامي ، ط١ ، ١٩٦٤ .

٦٣- الـنابغة الذبيانـي ، زياد بن معاوية بن ضباب ، ديوانه ، شرح محمد بن إبراهيم الحضرمي ، حققه د.على الهروط ، جامعة مؤتة ، ١٩٩٢.

٦٤- نـاظم ، حـسن ، البني الأسلوبية دراسة في " أنشودة المطر " للسياب" ، بيروت ، المركز الثقافي العربي ، ٢٠٠٢.

٦٥- هاف ، غراهام ، الأسلوب والأسلوبية ، ترجمة : كاظم سعد الدين ، لندن ، ١٩٦٩

٦٦- ويـس ، أحمد محمد ، الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية ، بيروت ، المدينة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ، ٢٠٠٥ .

الدوريات

١- بـو حـسون ، حسين ، الأسلوبية والنص الأدبي ، مجلة الموقف الأدبي ، اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، ع٣٧٨ ، تشرين أول ، ٢٠٠٢ .

٢- الجنابي ، قيس كاظم ، جيكور في شعر السياب ، البيان ، ع٢٣٢ ، ١٩٨٥ .

– المرأة في شعر السياب ، البيان ، ع٢٦١ ، ١٩٨٧.

– الصورة الشعرية عند السياب ، البيان ، الكويت ، ع٢٥٠، كانون الثاني ، ١٩٨٧ .

٣- أبـو جـناح ،صاحب ، المباحث الأسلوبية عند ابن جني ، أقلام ، دائرة الشؤون والثقافة العامة ، بغداد ، ع٩ ، أيلول ١٩٨٨.

٤- حمر العين ، خيرة ، فضاء الالتفات في النص الأدبي ، ثقافات ، جامعة البحرين ، ع٢ ، ٢٠٠٢ .

٥- خشفة ، محمد نديم ، تبادل الضمائر وطاقته التعبيرية ، البيان ، رابطة الأدباء – الكويت ، ع٢٩٢ ، تموز ، ١٩٩٠ .

٦- خليل ، إبراهيم ، الأسلوبيات والنقد الأدبي ، أفكار ، ع ١٥٨ ، تشرين ثاني ، ٢٠٠١

٧- أبـو رعـد ، أحمد محمد سليمان ، ظاهرة الحذف في النحو ، البيان ، رابطة الأدباء ، الكويت ، ع٢٦٤ ، آذار ١٩٨٨ .

٨- زراقط ،عبد المجيد ، المتلقي في النقد العربي القديم ، الآداب ، ع٩/١٠ ، أيلول/ تشرين أول ، ١٩٨٨ .

٩- شـرتح ، عصام ، الانزياح ووظيفته البلاغة عند بدوي الجبل ، أفكار ، ع٢٠٨ ، شباط ٢٠٠٦ .

١٠- طلب ،عبد الحميد السيد ، الزيادة في الأساليب العربية ، الكويت ، البيان ، ع٢٢١ ، آب ، ١٩٨٤ .

١١- عبد الحليم ، محمد ، بدر شاكر السياب دراسة في شعره ، ترجمة عبد الحميد إبراهيم شيحة ، رابطة الأدباء ، الكويت ، البيان ، ع١٥٨ ، أيار ، ١٩٧٩ .

١٢- العبد ، محمد ، أسلوب السياب وملامح الحداثة اللغوية ، البيان ، رابطة الأدباء ، الكويت ، ع٢٧٣ ، كانون الأول ، ١٩٨٨ .

١٣- عبد المطلب ، محمد ، مفهوم الأسلوب في التراث ، فصول ، مج٧ ، ع٣+٤ ، أيلول / سبتمبر ، ١٩٨٧ .

١٤- العلاق ، علي جعفر ، المدينة في الشعر : دراسة في موقف الشاعر العراقي من المدينة ، الآداب ، ع١-٣ ، آذار ، ١٩٨٦ .

١٥- علي ، عبد الرضا ، المطر والميلاد والموت في شعر السياب ، الأقلام ، ع٣ ، ١٩٧٧.

١٦- علي المجيد ، محمد حسن ، ظاهرة التكرار في شعر شاذل طاقة ، الأقلام ، دائرة الشؤون الثقافية والنشر ، بغداد ، ع١١ ، تشرين الثاني ، ١٩٨٣ .

١٧- الغانمي ، سعيد ، الالتفات – النداء – الشعر ، الأقلام ، دار الشؤون الثقافية ، بغداد ، ع١١ ، ١٩٨٩ .

١٨- فضل ، صلاح ، بلاغة الخطاب وعلم النص ، عالم المعرفة ، الكويت ، ع٢٦٤ ، آب ، ١٩٩٢ .

– حيوية الخطاب الشعري عند السياب ، حوليات الجامعة التونسية ، كلية الآداب ، جامعة تونس ، ع٣٨٤ ، ١٩٩٥.

١٩- الفيل ، توفيق ، دراسة في بنية النص الشعري ، البيان ، ع١٨٨ ، ١٩٨١ .

٢٠- قطـوس ، بسام ، مظاهـر من الانحراف الأسلوبي في مجموعة عبد الله البردوني ، دراسات ، مج١٩ ، ع١ ، ١٩٩٢ .

٢١- قـصبجي ، عـصام و ويس أحمد ، وظيفة الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية ، مجلة بحوث حلب ، ع٢٨ ، ١٩٩٥ .

٢٢- الكبيسي ، طراد ، جيكوريات – يوتوبيا الرجل الفقير ، الآداب ، ع١/٢ ، ١٩٩٦ .

٢٣- مراشـدة ،عبد الباسط ، محورية الزمن في قصيدة (دار جدي) للسياب ، مجلة الآداب والعلوم الإنسانية ، كلية الآداب ، جامعة المنيا ، ع٥٢ ، ابريل ، ٢٠٠٤ .

٢٤- النـصر ، ياسين ، جماليات الاستهلالية في شعر السياب ، أقلام ، دار الشؤون الثقافية العامة ، وزارة الثقافة والإعلام ، بغداد ، ع٦ ، ١٩٨٨.

٢٥- الهيشري ، الشاذلي ، الالتفات في القرآن الكريم ، حوليات الجامعة التونسية ، ع٣٢ ، ١٩٩١ .

٢٦- ويس ، أحمد محمد ، الانزياح و تعدد المصطلح ، عالم الفكر ، مج٢٥ ، ج٣ ، ١٩٩٧

الرسائل الجامعية

١- بـلال ، ضـحى عـادل ، ١٩٩٩ ، نظـرية النظم بين المعني ومعنى المعني ، رسالة ماجستير، كلية الآداب والعلوم الإنسانية ، جامعة تشرين ، قسم اللغة العربية ، سوريا .

٢- صبح ، خلدون سعيد ، ١٩٩٩ ، البلاغة في التفسير القرآني الأندلسي ، رسالة دكتوراه ، جامعة دمشق ، سوريا .

٣- اللحام ، حسام ، ٢٠٠١ ، أثر النظم في الاتجاه الأسلوبي للبلاغة العربية في العصر الحديث ، رسالة دكتوراه ، كلية الدراسات العليا ، الجامعة الأردنية ، الأردن .

المراجع الأجنبية

1- Le Grand Robert .De La Langue Francaise , III , Canada ,1985 .

2- The Oxford English _ Arabic Dictionary , Oxford University Prss , 1972 , Reprinted 1995 .

3- Wales,Katie - Adictionary of Stylisics – Longman – london and New York , 1989 .

Abstract

Stylistic Deviation in the poetry of As-Sayyāb

Prepared by:

Tawfeeq Mohammad Al – Qurom

Supervisor

Prof. Youssef Musalum Abu – Alodous

The main subject of this study was the stylistic deviation in As - Sayyāb poetry whith . The subject highlights the effect of using stylistic structures in As - Sayyāb poetry that leads in turn to demonstrate the deviation features in his poetry. Theses deviation features constitute the artistic and aesthetic aspects of As - Sayyāb poetic language.

In the theoretical aspect, the study defined style, style concept in the Arab heritage and in the western culture. The study also revealed the relation between deviation and the elements of literature message

(interlocutor, addressee, message). As for practical aspect, the study revealed deviation forms and their effect on the beauty and richness of As - Sayyāb poetry. The study was divided into an introduction, preface, three chapters and a conclusion as following:

- Preface: definition of style, concept of style.
- First chapter: some features of rhetoric in As - Sayyāb poetry.
- Second chapter: metaphor in As - Sayyāb poetry.
- Third chapter: selected models from As - Sayyāb poetry. "In the old Souq" poem as a model.
- Conclusion: included the most important findings of the study.